teoría literaria

marc angenot, jean bessière, douwe fokkema, eva kushner



TEORÍA LITERARIA

publicado bajo la dirección de
MARC ANGENOT
JEAN BESSIÈRE
DOUWE FOKKEMA
EVA KUSHNER

con la colaboración de
E. CROSS, J. CULLER, M. GŁOWIŃSKI, E. IBSCH,
A. KIBÉDI VARGA, W. KRYSINSKI, J. LAMBERT,
P. LAURETTE, E. MELETINSKY, E. MINER, P. PAVIS,
R. ROBIN, H.-G. RUPRECHT, J. SCHULTE-SASSE,
M. SZEGEDY-MASZÁK, M. VALDÉS, J. WEISGERBER



traducción de
ISABEL VERICAT NÚÑEZ



siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310, MEXICO, D.F.

siglo xxi editores argentina, s.a.
LAVALLE 1634 PISO 11-A C-1048AAN, BUENOS AIRES, ARGENTINA

ESTA OBRA SE PUBLICA CON LA AYUDA
DEL MINISTERIO FRANCÉS DE LA CULTURA

primera edición, 1993
segunda edición, 2002

isbn 968-23-1855-6

primera edición en francés, 1989

título original: *théorie littéraire*

ÍNDICE

TERCERA PARTE: TEXTO Y COMUNICACIÓN LITERARIA

CUARTA PARTE: VÍAS Y MEDIOS DE LA CRÍTICA

8

Articulación histórica de la literatura

EVA KUSHNER

Como cualquier otra disciplina intelectual, los estudios literarios, globalmente hablando, tratan de circunscribir su objeto y su campo, concederse un marco conceptual que permita controlar su propia gestión cara a cara con este objeto y este campo, y articular los datos recibidos con miras a validarlos y comunicarlos. A primera vista, todos ellos son objetivos indiscutibles, aptos para favorecer, no sólo el desarrollo y la organización de los conocimientos en materia de estudios literarios, sino también su integración a otros terrenos del saber. Ahora bien, desde hace algunas décadas, esta integración y esta articulación son problemáticas, no sólo por razones metodológicas sino también, y no cabe duda de que ante todo, por razones epistemológicas.

PONER EN TELA DE JUICIO EL DOMINIO ENTERO DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS IMPLICA HACER LO MISMO CON LA HISTORIA LITERARIA

Lo que está en tela de juicio es toda la naturaleza de nuestro saber, pero resulta que el cuestionamiento se ha concentrado en la historia literaria, en la medida en que ésta ha ocupado mucho tiempo el primer plano y, en algunos países, todo el escenario de la *Literaturwissenschaft*. La finalidad de este capítulo será explicar esta crisis de la historia literaria en sus relaciones con la teoría literaria y, después, tratar de superarla con el análisis de la transformación de sus objetivos y de su papel. Análisis difícil, ante todo porque, de hecho, la historia literaria ha servido de pretexto y de incentivo para una reevaluación mucho más profunda de lo que las carencias de su objeto primero dejaban prever. También ha servido de símbolo para designar una serie de prácticas, de actitudes y de métodos cuyo carácter insatisfactorio no provenía de su orientación histórica, sino de su perspectiva fijacionista, desprovista en general de verdadera autocrítica. En realidad, se trataba —y todavía se trata— de saber en qué y en nombre de quién es legítima cualquier operación constructora de conjun-

tos, sean éstos, por lo demás, de extensión relativamente pequeña (escuelas literarias, corrientes) o vasta (periodos, épocas que engloban todo un estado de la cultura en un nivel nacional o supranacional), o bien agrupen fenómenos de acuerdo con una base más estética que histórica (reagrupamientos por géneros, temas, estructuras formales).

Las categorías que acabamos de mencionar constituyen excelentes ejemplos del tipo de construcción cuya validez se ha dado durante mucho tiempo por supuesta, en el seno de las obras de historia literaria, a las que, en tanto que forma discursiva, también se daba por supuestas. Otra noción fundadora y siempre insuficientemente analizada: la literatura nacional como unidad suprema o natural, aun cuando de hecho, en la actualidad, las situaciones en las que una literatura coincide a la vez con una lengua y un área políticas sean cada vez menos frecuentes; en consecuencia, una de las dimensiones de la literatura comparada ha sido el reagrupamiento de las literaturas según zonas u otras unidades que han llegado a ser más reales; si bien el fundamento, siempre insuficientemente analizado, de todo el proceso tendría que apoyarse en la dialéctica de lo universal y de lo particular, y no en lo nacional y lo internacional.

Hoy está de moda condenar toda esta experiencia debido a las carencias que implica. Esto significa "tirar a la criatura con el agua de la tina". Nosotros nos proponemos sacarla de ella.

SABER RECONOCER LOS PRESUPUESTOS DE TODA (RE)CONSTRUCCIÓN, HISTÓRICA O NO

En primer lugar, interroguemos la coincidencia entre historia literaria y tendencia a construir sistemas de conocimientos a partir de fenómenos particulares. Si es cierto que, en el pasado, estas vastas construcciones muchas veces han sido de naturaleza histórica (o por lo menos sus ambiciones han sido históricas), no es exacto que toda sistematización literaria haya sido históricamente fundada. A riesgo de tener que distinguir constantemente entre lo que es (ha sido) y debería (habría debido) ser en materia de discurso general con respecto al devenir de las literaturas, hay que determinar en todo caso en qué ha coincidido la descripción del sistema literario con el de su historicidad, y en qué ha divergido, y sobre todo, en qué debería separarse y protegerse la noción de historicidad en relación con la crítica de la historiografía literaria existente. A fin de teorizar con fundamento en materia de historia literaria —suponiendo que esto sea posible, lo cual es necesario asimismo demostrar—, nos incumbe dis-

cutir por separado la práctica de la historiografía literaria, la de la sistematización falsamente considerada como historia, y la noción de historicidad en tanto que ésta afecta al sistema literario.

Desde que existen los cursos literarios, existen también principios y métodos de selección, de presentación y de interpretación de la materia que se enseña. Claro está que aquí el vocablo "enseñanza" se utiliza en el sentido más amplio de comunicación orientada didácticamente. La atención que se concede hoy al destinatario del discurso, sea quien sea, hace que este proceso unilateral sea problemático y nos obliga a volver a examinar constantemente la naturaleza de los códigos y de los mensajes utilizados. ¿Es pretencioso querer proteger al destinatario del discurso —histórico-literario en este caso— de todo supuesto, de toda ideología disimulados en el seno de las materias didácticas? Todo depende de las condiciones de enunciación y de recepción. En nuestros días, análisis del discurso y sociocrítica han habituado a los investigadores a rastrear las estrategias agazapadas en un texto. Sin hablar de casos de lectores muy jóvenes, a quienes muy a menudo se los forma para que acepten como monumento lo que no es más que un documento, manipulando así su visión histórica en el futuro, concentrémonos en la formación ya avanzada de aquellos que tienen a su cargo la trasmisión y la evolución de las disciplinas literarias. La historia literaria que ellos conocen forma un marco de referencia que amenaza con repercutir en todas sus orientaciones en materia de estudios literarios, y no sólo sus orientaciones históricas propiamente hablando, sino el conjunto de sus orientaciones en materia de estudios literarios. La diversificación de las disciplinas literarias tiende en cualquier caso a hacer que disminuya la proporción de los estudios históricos en comparación con el conjunto de los estudios. Las otras disciplinas no están menos necesitadas de una conciencia clara de las nociones que les vienen, directamente o no, de la historia. No hay más que pensar en el lugar y en el papel del clasicismo en Francia, que muchas veces ha sido considerado la culminación suprema de todo lo que le precedió y fuente de modelos para todo lo que le sucedió y que no lo sustituirá más que tarde y nunca del todo. La norma clásica no se propone únicamente al historiador de las letras en el sentido estricto, sino también al lingüista y al estilista; separa del canon literario una masa de escritos que más tarde se convertirán en campo de historiadores y sociólogos con la rúbrica de literatura de divulgación o literatura popular; sanciona la regla en nombre de un absoluto inmanente a la época que se estudie, pero que acabará por repercutir con su idea preconcebida de orden a lo largo de los periodos siguientes, así como repercutieron el gusto y al estética romanos en el transcurso del periodo revolucionario del siglo XVIII.

NOCIONES QUE GRAVAN LA PRÁCTICA DE LA HISTORIA LITERARIA

Por lo tanto, vemos que lo que ha pesado sobre la historia literaria llamada tradicional no es el hecho de ser historia, es decir, de operar sobre todo en diacronía, sino algunas nociones subyacentes, y que estas nociones podrían pesar asimismo sobre los estudios que no giraran en torno al cambio, la sucesión de los hechos y la temporalidad (hay que confesar, sin embargo, que estos estudios son producto en su mayoría de modos de pensamiento genéticos). En primer lugar, hay que citar una cierta concepción de la *causalidad*, y en particular el tipo de explicación que establece una relación de causa a efecto entre elementos contextuales y elementos textuales, o entre biografía (o pulsión afectiva) y escritura. Este uso de la noción de causalidad por parte del historiador refleja un determinismo ingenuamente calcado del que se atribuye generalmente a la física. Este determinismo es el que subtiende la noción de *influencia*, que implica un impacto unilateral e inevitable a la vez de A en dirección de B. A y B pueden ser autores o textos o acontecimientos estéticos, intelectuales o políticos, y hasta acontecimientos concretos; aun cuando se suponga que A determina a B con seguridad, la noción de influencia deja en la vaguedad más total el modo de encadenamiento de las causas y los efectos. Otra noción insuficientemente analizada: la de *hechos* literarios. ¿Qué es un hecho? Dejando de lado algunos datos indiscutibles como lugares y fechas, en general más vinculados al contexto que al texto, la noción de hecho es elusiva. No lo es únicamente en el terreno literario, sino siempre que la reflexión epistemológica ha atraído la atención sobre la complejidad de las relaciones entre el "sujeto" del conocimiento y su "objeto". A decir verdad, hace tiempo que estas dos nociones han dejando de ser tranquilizantes y más bien se piensa en la relación, en el encuentro que se produce entre ambas, vaciando así su localización. En particular el sujeto es más complejo, más fluido, más colectivo que nunca; es también más activo en la estructuración de los fenómenos que se va a estudiar: el sujeto que es el historiador interviene de manera decisiva en la transformación de las *res gestae* (lo que tuvo lugar en el pasado) en *historia rerum gestarum* (el discurso que se refiere a este pasado). A partir de que ya no se trata de reconstruir los hechos (lo cual implica su existencia objetiva, como un potencial que el historiador, si es suficientemente hábil y está informado, no tiene más que volver actual), sino de construir un conjunto en el que la participación creadora del historiador sea francamente admitida, es decir, puesta de relieve, ya no se trata de la "reconstrucción" de un pasado problemático sino de su constitución.

Esto es válido en especial para el caso de la historia *literaria*, terreno en el que el historiador se duplica, en grados variables según los individuos y la materia abordada, en un crítico que modula la perspectiva de su discurso histórico.

Una última noción fundadora, pero insuficientemente analizada en la práctica de la historia literaria, es la de *tiempo*. Como las otras tres nociones que acabamos de mencionar, ésta ha sido tratada en general y de manera implícita como si se tratara de un tiempo matemático, homogéneo, divisible en "casillas" como los periodos. Estos periodos figuran como recipientes en los que se introduce, sin demasiados desbordamientos, un cierto número de fenómenos. Esto significa partir del supuesto de que los acontecimientos literarios se desarrollan a un ritmo regular o por lo menos fácilmente calculable —otro efecto inconsciente de las ciencias exactas sobre una ciencia humana, que a veces encubre lo más específicamente literario: la presencia continua de multitud de textos provenientes del pasado y que se agregan a la producción presente. En cualquier momento, el lector de nuestros días posee en potencia y, por supuesto, a través de las mediaciones que son también de la actualidad, toda la riqueza de los textos de ayer y del fondo de los tiempos. A diferencia de la historia llamada general, la historia literaria no tiene que hacer resucitar un pasado que ha desaparecido: sus documentos de base están *más o menos* dados. Si lo están de manera imperfecta, sobre todo para las épocas que preceden a la invención de la imprenta, es porque la sociedad no ha tenido siempre, ni mucho menos, la preocupación de conservarlos, Es precisamente esta preocupación de la conservación del patrimonio, y por tanto de establecer una continuidad entre presente y pasado y un diálogo entre un hombre, o una comunidad humana, y su pasado, la que ha impulsado los estudios históricos.

¿UN "TIEMPO REENCONTRADO" DE LA HISTORIA LITERARIA?

Esto es también lo que explica que el tiempo de la historia literaria no sea, como lo quisieran algunas teorías simplificadoras, el tiempo homogéneo y progresivo del movimiento de los cuerpos y ni siquiera el de la evolución biológica. En realidad, se trata de dos tipos de tiempo: el tiempo "perdido", en términos proustianos, relativo a los contextos, los autores, los textos y los públicos estudiados, y el tiempo "reencontrado" del discurso histórico que se refiere a este pasado. Esta dicotomía, que corresponde a la de las *res gestae* y de la *historia rerum gestarum*, es decir, al pasado "como en él mismo", o como se expresa en alemán, *wie es eigentlich gewesen*, por oposición a su emergencia por intermedio de un pensamiento y de una escritura subsecuentes, todo lo cual corresponde tanto a la historia general como a la literaria. R.G. Collingwood expresó muy bien esta intervención del historiador en la historia: "¿Cómo y en qué condiciones el historiador llega a conocer el pasado? Quien trate de con-

testar a esta pregunta primero se ha de dar cuenta de que el pasado no es nunca un dato capturable por la percepción de manera empírica. *Ex hypothesi*, el historiador no es testigo ocular de los acontecimientos que desea conocer... Así pues, si el historiador no posee ni conocimiento directo ni empírico, ni conocimiento de segunda mano ni trasmitido de los hechos que investiga, ¿qué clase de conocimiento posee? En otras palabras, ¿qué ha de hacer para conocerlos? Mi inspección histórica de la idea de historia me ha aportado un inicio de respuesta a esta pregunta, a saber, que el espíritu del historiador ha de hacer revivir activamente el pasado."[1] No es que la conciencia del historiador oblitere por completo su objeto pasado, si éste fuera el caso, la reflexión histórica no tendría ningún sentido. Ella es la que transforma este objeto y es esta recreación la que modela el discurso histórico como fenómeno orgánicamente vinculado a su propio presente. Que la historia *literaria* se distingue de la historia de los acontecimientos por la supervivencia de un número incalculable de textos que se superponen unos a otros y se proponen a la conciencia activa del historiador, ya lo hemos dicho; pero hay que recordar asimismo que estos textos son literarios, es decir y es lo mínimo que se puede decir, especialmente prensiles por su poseedor imaginario y, por lo tanto, por la manera en que apelan al historiador en tanto que lector. (Obsérvese que, hasta ahora, no hemos invocado a lo largo de nuestras reflexiones ninguna definición ni redefinición del vocablo literatura o del vocablo historia; es algo que se impone de todas maneras, pero sería importante de entrada tratar de revelar aquello que en la praxis recubre la unión de estos dos términos.)

ESPEJISMOS DE LA CIENTIFICIDAD

Lo que surge, por lo tanto, es por una parte una práctica existente que gira en torno a un ideal de cientificidad que no encaja con los materiales de la historia literaria y con el lugar que ésta ocupa entre las ciencias humanas; por otra parte, la posibilidad de volver a pensar la naturaleza, la función, los métodos, así como los cimientos teóricos de la historia literaria en función de una captación de ésta menos dogmática, más modesta sin duda, y mejor informada sobre la evolución del conjunto de las ciencias humanas. Consciente o inconscientemente, a partir del siglo XIX las ciencias humanas tratan de alcanzar un grado de cientificidad comparable al de los terrenos del saber en los que éste es su patrimonio principal. Gracias sobre todo a la teoría del discurso social, podríamos

[1] R.G. Collingwood, *The idea of history*, Nueva York, Oxford University Press, 1956, p. 282.

determinar con facilidad que el carácter preciso de esta cientificidad cambia con el conjunto del discurso científico de un momento determinado. Así pues, la *Histoire de la littérature anglaise* de Taine (1864-1872) es el "primer logro del positivismo "[2] en la estela del positivismo científico y filosófico; "después de Taine, ya no está permitido ignorar la literatura como fenómeno sometido al determinismo de las grandes leyes científicas".[3] Otro ejemplo: es de Darwin, cuyo *On the origin of the species* data de 1859, de donde Brunetière extrae las nociones fundamentales de la *Evolution des genres dans l'histoire de la littérature*, que no empieza a publicarse más que en 1890. Este surgimiento tardío de la noción de evolución en materia de historia literaria ¿contradice el principio que acabamos de considerar y de acuerdo con el cual los objetivos científicos de la historia literaria siguen los de la ciencia en su serie cronológica? No, puesto que han sido necesarias algunas décadas para aclimatar al terreno biológico en Francia los conceptos de mutación, de trasmisión de rasgos genéticos, de selección natural, etc. Estos conceptos concuerdan bien con el conjunto del discurso científico y médico de fin de siglo y no es raro que afectaran el tratamiento de los géneros literarios mediante el simple rodeo de la asimilación de los géneros a las especies biológicas. "La noción de género es antigua y tiene sus orígenes en las clasificaciones aristotélicas. Pero mientras que el siglo XVII clásico veía todavía en los géneros categorías inmutables con caracteres fijos, Brunetière les suele dar la fluidez y el movimiento de las especies vivas";[4] además, integra a su visión de la historia de las literaturas la idea de que la crítica también evoluciona históricamente y que a finales del siglo XIX entra en contacto precisamente con la ciencia.

Estos ejemplos bastan para mostrarnos que en su búsqueda de certidumbre, o por lo menos de validez de sus resultados, la historia literaria se ha dirigido con frecuencia a modelos científicos. Gustave Lanson, cuyos procedimientos han llegado a ser tan simbólicos de la historia literaria tradicional, admiraba profundamente en los investigadores de ciencias exactas su precisión y su objetividad; les envidiaba la materia que trataban, tan alejada de la afectividad humana, y confesaba que él tenía que dominar constantemente las emociones que le suscitaban los textos literarios. Él no trataba de encubrir las diferencias que separaban a estos dos campos, sino simplemente de dotar a las investigaciones literarias de métodos y de disciplinas auxiliares (paleografía, biografía, establecimiento de textos, etc.), aptas para garantizar resultados de una validez pa-

[2] Robert Escarpit, "Histoire de l'histoire de la littérature", *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, vol. III (publicado bajo la dirección de Raymond Queneau), París, Gallimard, 1959, p. 1779.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*, p. 1781.

ra nada idéntica a la de las ciencias exactas, pero equivalente. Con ello, Lanson desvió a la historia literaria en el sentido de una dependencia frente a los "hechos" observables y controlables; éstos tendrían que haber servido de apoyo a la descripción, al análisis y a la interpretación literaria sin sustituirlos; el deslizamiento hacia esa sustitución es lo que dio lugar al "lansonismo".[5]

El formalismo ruso, el *new criticism* y la *nouvelle critique* fueron, de maneras diferentes y en momentos diferentes, otras tantas reacciones a toda forma de sometimiento de los estudios literarios y su objeto al determinismo histórico. Tienen en común una concentración exclusiva en el texto en sí. No cabe duda de que sería injusto afirmar que estas escuelas han disociado, pura y simplemente, el texto literario de todo arraigo histórico y social, pero sí lo han aislado, en nombre de una noción de la especificidad de lo literario que a veces llegaba a considerarlo autónomo. Suspender el estudio de las relaciones entre texto y contexto para que el análisis recaiga sobre las estructuras y los procedimientos del texto es una cosa y borrar estas relaciones es otra. Es irónico que en el momento en que los criterios seudocientíficos de validez iban a ser sustituidos por criterios más adecuados a la materia literaria, fuera para desembocar en el otro extremo: una especie de deshistorización en virtud de la cual toda explicación genética o incluso toda manera de relacionar con los fenómenos concomitantes se descartaba, el texto se bastaba a sí mismo y, en consecuencia, tenía que proporcionar al analista el conjunto de los elementos para su esclarecimiento. A esta opción a veces se la acusará, erróneamente, de fetichizar el texto. No hay que olvidar que esta tendencia no sólo representa una reacción contra el determinismo seudocientífico, sino también contra otras dos características inherentes a la práctica tradicional de la historia literaria, enajenantes una y otra, al menos en potencia, para la especificidad del texto literario.

ARTICULAR SIN SOMETER

En primer lugar, la periodización, que es la forma más evidente y la utilizada con mayor frecuencia de articulación de los fenómenos literarios, muchas veces está vinculada, explícitamente o no, a la periodización de la historia política: el drama isabelino, la literatura Imperio, la novela victoriana o la de la guerra civil española son categorías que no sólo se refieren a contenidos, sino a estéticas y mentalidades vinculadas a determinados momentos históricos y hasta llegan a estar determinadas por ellos. No se trata en modo alguno de ne-

[5] Cf. *La méthode de l'histoire littéraire*, 1910.

gar los múltiples lazos que existen entre los grandes acontecimientos políticos o las instituciones gubernamentales de una época y de una sociedad dadas y la producción literaria de éstas, sino de impugnar que haya entre sus articulaciones cronológicas una coincidencia absoluta, y que la primera serie tenga un valor heurístico para la segunda. No es para nada inoportuno hablar del siglo de Luis XIV; sí lo sería tratar de ordenar todos los fenómenos literarios de esta época en el marco de los acontecimientos y, llegado el caso, en torno a la personalidad regia, dando así un valor absoluto a lo que en el mejor de los casos no es más que una hipótesis de trabajo. Por otra parte, incluso una periodización distinta de la de la historia política y general corre el riesgo también de someter los fenómenos literarios a una articulación demasiado rígida; en cambio, el historiador gana si procede *inductivamente*, es decir, si deja que la observación y la descripción de los fenómenos preceda a la determinación de los contornos de conjunto de un fenómeno en el tiempo y en el espacio y no que la siga. Esto es particularmente importante en la literatura comparada, terreno en el que se ha tenido tendencia, so pretexto de enumerar los parecidos, a imponer a las corrientes y movimientos nacionales cronologías reductoras y falsamente internacionales. A este respecto, la noción de Renacimiento, por ejemplo, se vuelve problemática si se basa con demasiada exclusividad en el modelo italiano o francés o incluso en ambos modelos conjuntamente, pues a medida que este inmenso despertar cultural y social avanza hacia el norte y después hacia el este —y decirlo así es ya simplificar demasiado su trayectoria porque, por ejemplo, Bohemia participa antes que los Países Bajos—, se acusan desfases cronológicos: la periodización se convierte en una actividad exploratoria y dinámica a la vez que trata de articular un conjunto muy complejo de fenómenos sociotemporales. La periodización ha de respetar las especialidades nacionales, lo cual implica *inter alia* que hay que tener en cuenta las modificaciones locales de cada función característica de un Renacimiento. Así pues, la defensa y la ilustración de la lengua vulgar desempeña un papel muy diferente y, en momentos muy divergentes, en Francia (donde está vinculada a la vez al humanismo, a un impulso de la conciencia nacional y a los objetivos del poder real) y en Alemania (donde la hegemonía política está dividida y la Reforma ejerce una gran acción unificadora precisamente por medio de la lengua). La realización de *todas* las funciones del Renacimiento se extiende, en lo que se refiere al conjunto de Europa, del siglo XV al XVII y a veces al XVIII, por poco que se trate de vincular en un conjunto coherente todo lo que concierne al redescubrimiento de la antigüedad hebraica, griega, latina y bizantina; al desarrollo de las lenguas vernáculas en lenguas literarias; al de la conciencia literaria, del humanismo como proceso filológico, crítico, retórico, moral y social; a la expansión sin precedentes de la burguesía, de los nacionalismos, así como del

saber sobre el hombre, su planeta y el cosmos. A propósito de la periodización, volvemos a tocar un punto que coincide con nuestras reflexiones epistemológicas de base, a saber: 1] sea cual sea el principio de articulación de un estudio histórico, no podría tener valor absoluto puesto que toda noción fundadora se apoya a su vez en una perspectiva; 2] esta perspectiva no es fuente de error más que si no es reconocida como tal. Tal es muchas veces el caso de la periodización demasiado identificada con la de la historia política o social; 3] la historia literaria no podría renovarse más que aceptando que debe ser construida, lo cual obliga de entrada al historiador a reconocer y a develar de antemano el trazado teórico y metodológico y, en consecuencia, también los *límites* de su trabajo.

La otra forma de sometimiento implícito de lo literario a lo histórico está vinculada a la historia de las ideas. Allí donde la historia literaria ha ocupado toda la escena de los estudios literarios, es frecuente que haya cubierto con su gran manto dos preocupaciones complementarias que corresponden a la antigua dicotomía de "fondo" y "forma", o a otra más cercana a nosotros, la del "mensaje" y el "código". Habría que decir que en la comunicación literaria estos dos aspectos son inseparables: de hecho sucede que tienden a predominar uno sobre el otro y que los casos en que están perfectamente equilibrados son casos privilegiados (anque sean precisamente aquellos que se acercan más a la obra literaria "ideal"). La *Geistesgeschichte* alemana, por ejemplo, se basa esencialmente en ideas-fuerzas más que en sus medios de expresión. De modo aún más general, para toda Europa, se ha hablado demasiado del "siglo de las Luces" y hasta de las Luces a secas, lo cual implica por una parte el estatuto hegemónico de los despotismos ilustrados del siglo XVIII como principio organizador de la historia literaria de esta época (cf. *supra* nuestra posición sobre la subordinación de la historia literaria a la historia política) y, por otra parte, la primacía de la lucha ideológica contra la complicidad de la iglesia y del estado, en favor de la libertad de conciencia y de los derechos del individuo. Explícita o implícitamente, una cierta historia literaria presenta los textos de la época como *pretextos* de discusión filosófica y política, lo cual supone —¡por fin llegamos a ello!— una pureza de los textos literarios sin carga de mensajes.

LA LITERATURA ES, SIMULTÁNEAMENTE, DISTINTA E INDISOCIABLE DE LA HISTORIA

Cuando destacamos que la especificidad de lo literario a veces corre el riesgo de ser eclipsada o al menos difuminada dentro del contexto social y político,

determinamos, sólo en apariencia y provisionalmente, una diferencia axiológica entre lo que es literario y lo que no lo es. Diferencia axiológica no significaría, por lo demás, jerarquización sino distinción funcional. Tratar de definir lo literario no es asunto de este capítulo aunque, no obstante, tengamos que delimitar el objeto específico de la *historia literaria, sin olvidar las variaciones a las que está sujeto a lo largo de la historia.* Ahora bien, la noción de literatura así como la de su historia están relacionadas con la episteme de una sociedad y una cultura dadas, con un momento preciso de su historia.[6] No obstante, podemos arriesgarnos a afirmar que la definición de lo literario, sea cual sea, no puede más que variar, en lo que respecta a su especificidad, entre dos extremos: el que consiste en asignar a la literatura un campo y una función casi autónomos, y el que integra por completo y sin matices lo literario a las demás actividades sociales. Ambos extremos, en sí mismos, son insostenibles por igual, pero lo que ha sucedido varias veces a lo largo de la evolución de los conceptos que nos interesan es que uno de ellos provoca una reacción que implica, por un tiempo, la preponderancia del otro. Por ejemplo, acabamos de mostrar cómo pesa el discurso científico, en la segunda mitad del siglo XIX, sobre el discurso literario, imprimiendo a éste sus tendencias deterministas, efecto que entra en combinación con las tendencias deterministas en el terreno económico y social. El formalismo ruso, en sus inicios, reaccionó vigorosamente contra el determinismo marxista; su atención se centró en los procedimientos y estructuras del texto en tanto que texto literario, lo cual implica un cierto diferencial entre texto literario y texto no literario. El formalismo, así pues, parece postular dos principios simultáneos y correlacionados entre ellos: por una parte, una necesidad de no historicidad, a fin de que puedan surgir las características propias de lo literario sin referencia a lo contextual, y, por otra parte, una fuerte concentración en la forma del mensaje, pues es en ella donde está investida la literaturidad. ¿Quiere decir esto que sólo cuenta la forma? Sólo cuando un crítico o un teórico suscribe la respuesta afirmativa (por ejemplo, cuando Helmut Hatzfeld[7] declara que los periodos literarios están definidos por los estilos), el texto literario, simultáneamente en su individualidad y en sus relaciones con otras series de fenómenos, corre el riesgo de ser "fetichizado", escindido de las realidades que le confieren todo su ser, y de ser indebida-

[6] Itamar Even-Zohar muestra (cf. por ejemplo *Papers in historical poetics*, 1978) cómo un detalle literario se constituye, a partir de la oposición entre lo que ya está "canonizado" y lo que todavía no lo está, en un equilibrio cultural momentáneo. La historia del "polisistema" literario está estrechamente ligada a las fases y a los criterios de este proceso de selección.

[7] Helmut Hatzfeld, "Comparative literature as a necessary method", en Peter Demetz, Thomas Green y Lowry Nelson Jr., *Disciplines of criticism*, New Haven y Londres, Yale University Press, pp. 79-92.

mente valorado en nombre de esta autonomía. Nueva enajenación, debida una vez más a una deformación del campo literario: la que lo aísla de manera casi absoluta en relación con el resto del discurso social, pone el acento en la obra individual en contraposición a todo el proceso histórico, y siembra la duda sobre toda noción de cambio literario en el tiempo. Este género de perspectiva vuelve redundante la noción de historia literaria, puesto que ésta no sería sino un encadenamiento de descripciones individuales. Las obras más emblemáticas de estados de civilización forman entre ellas una especie de Panteón intemporal y universal, una historia sin devenir: si para Benedetto Croce la historia literaria es sustituida por una serie de monografías, algunos de sus discípulos llegan hasta a contemplar la absorción de *toda* historia en la arquitectura de las grandes obras: todo el trajín humano no es más que materia que espera su forma, y sólo la descripción de las formas más bellas contribuye a la verdadera historia del hombre.

Atención: so pretexto de Historia en realidad se puede tratar de negar la historia en el sentido en que lo ideal —sea cual sea la definición de éste, y Hegel es sólo el primero de una bandada de pensadores dispuestos a subordinar lo real a su concepción de lo ideal— tiende, por su naturaleza, a sustituir el devenir. *La divina comedia, Hamlet, Don Quijote, Las tribulaciones del joven Werther, La comedia humana* dan forma simbólicamente, cada una a su manera, a la condición humana; esto no quiere decir que estas obras tracen, junto a todas las demás obras de la imaginación a las que se coincide en términos bastante generales en atribuir poder de simbolización, una secuencia histórica perfectamente representativa de la historia de la humanidad, aun cuando sólo se trate de la humanidad "occidental". Siguen planteándose las mismas preguntas: ¿está vinculada al *devenir* esta sucesión de formas? En caso afirmativo, ¿cómo? En caso negativo, ¿no es obvio que cada una de ellas es un fenómeno individual y que no se ha encontrado aún cómo sistematizarlas? Esto es lo mismo que decir que la "literaturidad" no basta por sí sola como fundamento de esta sistematización, puesto que su naturaleza, su papel y su función varían en el tiempo y en el espacio.

HISTORIA LITERARIA E HISTORIA DE LAS NACIONES

A su vez, esta variabilidad nos conduce a tres aspectos de lo literario; cada uno de ellos afecta su modo de sistematización y ninguno de ellos puede ser circunscrito de una vez por todas ni dejado enteramente de lado. Ante todo hay que interrogar la relación entre casos particulares y conjuntos, es decir, textos

literarios y espacios lingüísticos, geográficos y culturales. A consecuencia de largos antecedentes en los que historia y crítica conjugaron sus métodos para analizar e interpretar series de obras sin necesariamente contemplarlas como devenir, y sin vincularlas a la vida de un país, el comienzo del siglo XIX marca el advenimiento masivo en Europa de historias literarias nacionales. En realidad, la sistematización histórica ha tenido muchas veces por móvil o bien demostrar alguna doctrina fundamental o bien fortalecer una conciencia nacional. Estos dos móviles pueden asimismo no formar más que uno solo. Como no nos está permitido abordar ni siquiera brevemente lo histórico de la historia literaria, contentémonos con observar, junto con Robert Escarpit, que a pesar de la "conciencia epistemológica" de que la ha dotado la filosofía alemana, y bajo cuyo impacto el método del historiador literario llega a ser más importante que su intención, la historia literaria sigue siendo "ilustración, fuente de pruebas y de ejemplos concretos. Hasta nuestros días, la historia literaria seguirá al servicio de las 'conciencias nacionales'. A lo largo del siglo XIX, la promoción de las nacionalidades se caracterizará por la publicación de historias literarias nacionales".[8]

Tal es la situación concreta de la historia literaria en tanto que práctica discursiva aun en el momento actual: no corresponde al teórico literario decidir o no si hay que continuar alimentando la historia literaria. La existencia de ésta tiene, y tendrá sin duda por mucho tiempo, sólidas raíces sociológicas. La prueba es que todo despertar nacional va acompañado infaliblemente de la producción de obras de historia literaria, o por lo menos de obras que tienden al estatuto de historias literarias nacionales (éste es por ejemplo el caso, en la actualidad, de las literaturas de América Latina y del Caribe). Por lo tanto, somos libres de interrogarnos sobre el estatuto epistemológico de la historia literaria (cf. *supra*), sobre sus rasgos en tanto que práctica discursiva y sobre el corpus del que trata —exactamente el punto en que nos encontramos en nuestra discusión—, pero menos libres de calcular su eventual y plena desaparición del expediente de los estudios literarios.

El corpus, en general, está vinculado, al menos a lo largo de una primera fase de desarrollo, al despertar de una conciencia nacional y a una unidad lingüística. Nos podríamos remontar incluso, en el caso de un gran número de literaturas europeas, hasta su Renacimiento, con su toma de conciencia literaria basada en un movimiento de "defensa e ilustración" de una lengua vernácula; pero no hay que olvidar que es esencialmente en la órbita del romanticismo cuando diccionarios, catálogos, comentarios, cursos y ensayos que presentan de manera crítica series de textos literarios empiezan a ser sustituidos por his-

[8] Véase Robert Escarpit, *op. cit.*, pp. 1771-1773.

torias (figure o no este vocablo en el título de las obras); es decir, por estudios de conjunto basados en la noción de un devenir común y orientado.

EN BUSCA DE UN CORPUS

En segundo lugar, el corpus de la historia literaria se compone de todos los fenómenos relacionados con la vida literaria de un sector determinado, sea éste una nación en el sentido político, un campo lingüístico o interlingüístico, una región, una zona, en el sentido que da a este vocablo la investigación soviética,[9] y cualquiera que sea la porción cronológica contemplada, de la más breve a la más prolongada. Aquí interviene una distinción, aceptada desde hace tiempo, pero que se ha convertido en problemática hoy, entre "historia literaria" e "historia de la literatura", o en un plano más internacional, de las literaturas. "La historia literaria —dice Clément Moisan, evocando una distinción hecha, por ejemplo, por Nisard— no es la historia de la literatura."[10]

La primera abarca el inventario de todo lo que se ha escrito, publicado, leído, pero también el estudio de la "vida literaria", es decir, de todo el contexto biográfico de lo escrito, individual y colectivamente, y de todo lo que se denominaría hoy el campo y la institución literarios. La segunda implica una selección de los textos con base en criterios estéticos, o también morales, religiosos y políticos, que evoluciona de manera general entre la historia de las formas (incluida la de los géneros, si bien ésta, por su lado, oscila entre las preocupaciones formales y las pragmáticas) y la de las ideas y las mentalidades (ejemplo: la noción de *Geistesgeschichte*). Si hasta ahora no hemos tenido en cuenta esta distinción es porque pierde todo su estatuto a partir de que se hace variar el sentido del vocablo "literatura" como sea necesario hacerlo. Y es significativo, por ejemplo, que la nueva concepción del *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* apele a una "*historización del concepto de literatura* que lleva a preguntarse si, en lo que se refiere a la Edad Media, se justifica una frontera entre textos 'literarios' y 'no literarios' desde un punto de vista hermenéutico".[11]

Sea implícita o explícita, la orientación axiológica de un trabajo de historia afecta poderosamente los contornos del corpus analizado por ella. Cada histo-

[9] Véase en particular los trabajos de Irina Neupokoieva.

[10] Clément Moisan, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*, París, Presses Universitaires de France, 1987, p. 82.

[11] Cf. folleto que presenta el nuevo plan del *Grundriss*, Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg, 1987.

riador lleva en él su propia antología de "fragmentos escogidos" emblemáticos que alimentan su discurso. A veces, estas preocupaciones se expresan ya sea en forma de prefacio, ya sea en el texto mismo que transforma la antología en historia. Pero en todo caso, las inclusiones (que a su vez implican exclusiones) develan una visión del mundo más o menos vinculada a la ideología ambiente (por aceptación tácita o por reacción contra ella).

Hay que distinguir además entre la motivación ostensible del proyecto y todo lo que le imprime su situación socio-histórica. Hay prohibiciones visibles: la censura que en el siglo XVI obstaculiza en los países de obediencia católica romana la publicación de obras contenidas en el índice; el silencio del que están rodeadas en nuestros días, en sus países de origen, las obras de escritores exiliados. En cambio, el impacto positivo de la institución va acompañado de múltiples signos obvios, lo cual impone a los textos rechazados trayectorias más subterráneas. Esto es lo que vuelve atractiva, a pesar de sus dificultades, la búsqueda actual de las voces "desaparecidas" del pasado: cultura popular, oralidad, escritoras mujeres, corrientes minoritarias sofocadas... Las tendencias clasicistas son las que acompañan por lo general a las doctrinas oficiales; las rupturas desafían los marcos existentes y acabarán por crear marcos nuevos, expuestos a su vez a nuevas rupturas (litigios entre "antiguos" y "modernos"; vanguardias como catalizadores de transformaciones). Hay que distinguir asimismo aquí entre la dinámica que, en el plano de la producción literaria, garantiza la innovación (se puede pensar, por ejemplo, en cambios que afectan el horizonte de expectativa, según H.R. Jauss), y la inscripción de ésta en el sistema histórico, que a los ojos de los creadores aparece muchas veces como la muerte de la innovación como tal, y el recurso a una sobreabundancia de innovación. La impopularidad reciente de la historia literaria tiende *inter alia* a esta identificación entre historia literaria y tradición; aunque no es en modo alguno necesario, sino al contrario, que el sistema sea fijado. *En realidad, la renovación de la historia literaria es posible precisamente a condición de postular la apertura del sistema descriptivo.* Con carácter más general todavía, se puede afirmar que los criterios de una historia de la literatura en el seno del discurso social de un periodo cronológico (estudios de Marc Angenot) se integran a su historia cultural, en el seno de la cual todo discurso histórico se organiza de acuerdo con un cierto número de modelos descriptivos (los "tropos" de Hayden White); tanto más cuando (estudios de Michel de Certeau) la historia literaria, como toda otra ciencia humana, se ha de interrogar constantemente sobre la relación con la sociedad y su forma de cultura. Mediante la constatación de sus propios modelos, sus categorías, sus herramientas intelectuales, es como el sistema literario se desarrolla en el seno del sistema cultural. Henos aquí, por lo tanto, sensibilizados a todo aquello que en un mo-

mento dado contribuye a moldear la noción de literatura, y al hecho de que el propio cuestionamiento de los criterios de lo literario es necesario, y de manera continua, para validar su descripción y su articulación.

Todo esto no resuelve por entero la cuestión del paso entre los dos terrenos casi paralelos de la "historia literaria", con amplia acogida, y el de la "historia de la literatura", con sus criterios más restringidos. Parece que la segunda se constituye a partir de la primera, a través de un proceso continuo de intercambios. Pero ¿cómo? En la mayoría de los casos, se acepta implícitamente que el corpus ha de incluir todo lo relacionado con los tres grandes modos de expresión sancionados en la *Poética* de Aristóteles, el lírico, el dramático y el épico, con sus variantes modernas, a condición de ajustarse también a grandes rasgos a las exigencias poéticas de Aristóteles (el *decorum* y todas sus ramificaciones; la mímesis y todas sus metamorfosis; la distinción entre "lo que debería ser", que tiene que ver con lo imaginario, y "lo que es", es decir, la historia de los hombres como tal y que por ello estaría excluida de la historia de la literatura).

VIDA HISTÓRICA DEL SISTEMA LITERARIO

No obstante, en realidad la historia de la historia literaria procede mediante una serie de transgresiones del marco aristotélico. Indispensable a los pensadores del Renacimiento para permitirles emancipar el discurso poético en relación con el discurso religioso e instaurar así el terreno de lo Bello en literatura propiamente dicha, la distinción entre un reino de lo real y otro, que sería imaginario, nunca ha bastado desde entonces para fundamentar por sí sola exclusiones e inclusiones; intervienen también todos los criterios vinculados a la calidad de la mímesis, de las conveniencias, del estilo, de la teoría de los géneros; dicho de otra manera, un conjunto de criterios formales cuyas variaciones, de país en país y de época en época, corresponden precisamente a las del sistema literario. ¿Se constituye entonces la historia de la literatura en la intersección de los grandes impulsos de lo imaginario y de las exigencias de formalización que garantizan a éstos valor colectivo y duración?

Es difícil responder a esta pregunta sin evocar una vez más el problema de la literaturidad. Si admitimos con Tzvetan Todorov que "cada tipo de discurso calificado habitualmente de literario tiene 'padres' no literarios más cercanos a él que cualquier otro tipo de discurso 'literario'" (*Les genres du discours*, 1978, p. 25), y que a toda forma discursiva considerada como literaria le corresponde un acto de palabra en el discurso cotidiano, es obvio que la litera-

turidad está en tela de juicio. Serían innumerables los ejemplos de intertextualidad que vinculan entre ellos prácticas discursivas más o menos "literarias". Pensemos por ejemplo, con Antonio Gómez-Moriana, en la novela picaresca como lectura de confesiones autobiográficas ante el tribunal de la Inquisición.[12] El texto literario crea un "espacio dialógico" que permite al lector insertarse en la historia a través de aquél. Esto quiere decir a la vez que el texto literario no es aislable del discurso social en ningún caso, y que tiene, o por lo menos puede tener, una función propia en el seno de aquél. No se trata de saber si el texto literario es o no es reductible a la práctica discursiva que lo funda, sino si se distingue de ella por sus funciones. Aún suponiendo incluso que la función poética, cuyo predominio en un texto funda, según Jakobson, la literaturidad de éste, sea redundante, no se puede afirmar que sea inexistente sin negar las acentuaciones formales del texto. Aun cuando los procedimientos, constitutivos del texto, sean totalmente explicables en el plano retórico, y por tanto sin recurrir a una literaturidad específica, no se ha dicho, sino al contrario, que el lector no atribuya un valor estético a aquello que al inicio no era más que funcional (o que no interprete como totalmente funcional lo que se pretendía literario).

Es decir, que la definición de lo literario, incluida la de su oportunidad como noción teórica, varía también según la historia y en ella. La tríada aristotélica (géneros dramáticos, líricos y épicos) se rebasa siempre que una historia incluye los géneros doxográficos cuya pertenencia al sistema literario ha esquematizado Paul Hernadi.[13] Es difícil imaginar una historia de la literatura del siglo XVI o XVIII que excluya el ensayo, la carta, el diálogo, el comentario, la enciclopedia... A veces, se los anexa al terreno literario (poéticas de la prosa); a veces, se hace que estallen los criterios de éste para hacer que entre en él lo paraliterario: por ejemplo, la novela policiaca, la ciencia ficción, la literatura infantil, la literatura radiofónica y televisiva. Éstos no son más que ejemplos de la expansión que ha experimentado desde hace un cierto número de años el terreno de los estudios literarios, lo cual tiene por consecuencia directa "descompartimentar" asimismo el estudio del devenir de los textos en su relación con el pasado, y unos con otros. ¿Quiere esto decir que las historias futuras de la literatura dedicarán una mayor proporción de páginas a estos campos? Nos parece más bien que después de una sana reacción contra un Panteón estrechamente literario, está a punto de lograrse un nuevo equilibrio entre lo "literario" y lo "paraliterario", o más bien que la oposición entre ambos será superada en beneficio de un entendimiento global del discurso de una época en sus aspectos formales, pero también ideológicos y pragmáticos.

[12] Antonio Gómez-Moriana, *La subversion du discours rituel*, Longueuil, Le Préambule, 1985, cf. el prefacio.

[13] Paul Hernadi, *Beyond genre*, 1972.

Uno de los problemas que genera esta revisión continua del canon literario, es la inmensidad de la labor que incumbe al historiador en el plano del corpus. Además, la revisión de las perspectivas teóricas y metodológicas tiene también por resultado, al menos en potencia, una expansión sin precedentes de los campos de la historia literaria. En realidad, las grandes empresas globales son cada vez menos frecuentes como realizaciones individuales, mientras que como empresas colectivas se multiplican. Esto significa *ipso facto* la desaparición progresiva de las visiones monolíticas de historia literaria/historia de la literatura en beneficio de estudios más restringidos y coordinados entre sí por una orientación común que no impide, sino que hasta favorece, la apertura del sistema. Esta circunstancia deja a su vez más lugar a la colaboración del lector, al que se pide que realice vínculos, que constate lagunas de la investigación y que trate de suplirlas.[14]

El campo actual abunda, pues, en tentativas de renovación de la historia literaria que son parciales ya que, como en el conjunto del terreno de los estudios literarios, lo importante no es decirlo todo —el deseo de la totalidad y de la continuidad es precisamente el que ha viciado la investigación, imponiéndole una serie de apriori— sino plantear y resolver correctamente los problemas limitados de manera que se alcance, metonímicamente por así decirlo, ejemplaridad en el tratamiento del ejemplo. El conjunto de los estudios no corre el riesgo de la anarquía más que si esta conciencia teórica está ausente. En este sentido, el historiador tiene la siguiente opción: puede, con razón, extender la gama de los textos tratados más allá de las "bellas letras" hacia los géneros populares y paraliterarios; así es como procede Alberto Asor Rosa en su *Letteratura italiana* (1985), o bien puede atenerse a criterios genéricos y estéticos más restringidos. De estas dos gestiones resultarán dos trabajos diferentes, pero complementarios más bien que contradictorios, puesto que en ambos casos el historiador examina aspectos correlacionados del discurso de una época dada.

LA ARTICULACIÓN DE LA HISTORIA LITERARIA COMO DISCURSO

De las cuatro dimensiones de la literatura cuyas interrelaciones tejen la historia de ésta —autor, contexto, texto, lector— la historia literaria tradicional privilegiaba las dos primeras haciendo hincapié en la génesis de los textos y daba

[14] Cf. el texto de Jean Weisgerber sobre la *Histoire comparée des littératures de langues européennes*, *infra*, pp. 408-414.

la impresión de que esta génesis, por sí sola, constituía su historia. Múltiples corrientes del pensamiento han mostrado que los propios textos generan su historia: en el seno del formalismo, las nociones de evolución y de cambios de dominante, en Tinianov por ejemplo, dan fe de un desplazamiento de la conciencia histórica más que de la ausencia de ella. La noción de sistema literario prevalece por doquier (ejemplos: grupo de Tartu, Claudio Guillén), así como su transformación en polisistema (estudios de Itamar Even-Zohar), las relaciones de los textos entre sí se estudian en diacronía y es más que obvio que el sistema no es para nada estanco: la atención del investigador está centrada en él y la relación contexto-texto y el autor-texto es implícita o es objeto, como es el caso en sociocrítica, de una demostración distinta, que exige el conocimiento específico del sistema y de las estructuras literarias. En cualquier caso, la noción de sistema tiene la ventaja de que puede ser explotada la sincronía como en diacronía y exige del investigador datos *homogéneos*.

Pero ninguna historia de la literatura estaría completa si no tuviera en cuenta al destinatario del texto, es decir, la lectura, los lectores, los públicos, la recepción (enfoques hermenéuticos, estética de la recepción, trabajos sociológicos sobre la lectura...). Una vez más aquí es todo un mundo nuevo el que se agrega a la historia; vemos, así pues, que las posibilidades que se ofrecen al historiador se han multiplicado, no sólo en el aspecto del corpus, sino también en los enfoques teóricos y metodológicos. Sería desfigurar la nueva historia literaria considerarla como un montaje de cuatro clases de estudios o cuatro categorías de datos, clasificados en función del autor, del contexto, del texto o del lector. Como la propia literatura, la historia literaria procede por reacciones "contra" y sucede que éstas ponen en primer plano de manera extrema algún factor que en el pasado se ha dejado de lado. El historiador ha de utilizar de manera crítica el factor nuevo de suerte que la importancia de éste se presente en relación con los otros a los que ha transformado, pero no anulado. Así es como Gérard Genette explica (1972, pp. 13-20) que el estructuralismo consistió en poner entre paréntesis, más que en negar, las relaciones autor-texto y contexto-texto, y Douwe Fokkema (1985) muestra que una insistencia excesiva sólo en la recepción o incluso en la comunicación texto-lector desde el pundo de vista semiótico puede tener por resultado que se conciba la historicidad de manera parcial y deformada.

Lo que ha realizado de manera general la exploración teórica de la historia literaria es, en primer lugar, poner en perspectiva sus posibilidades y sus funciones y, en segundo lugar, una diversificación y hasta una expansión de sus campos y sus métodos. Extraño resultado cuando se considera todos los cuestionamientos que la historia literaria ha sufrido, de los cuales el posmodernista tal vez sea el más profundo puesto que, como lo hemos dicho al principio, es la

base misma de toda posibilidad de construir lo que ha querido quebrantar. Se trata únicamente de extenderse en el acto de construir (cf. *Poetics*, 14). La desconstrucción ha puesto fin a toda pretensión de estabilidad y de continuidad, pero no a aquello que quiere resguardar durante un tiempo y sin ignorar su propia relatividad, un estado histórico de nuestros conocimientos. El mejor medio de no contribuir a la acumulación arqueológica es fijar de antemano los límites de su propia construcción.

Lo que el posmodernismo no ha destruido, sino que al contrario, nos ha dado, es la historicidad en tanto que propiedad de lo único. Basta con comprender que sistema y estructura no son los fines sino los medios de un conocimiento histórico que se acepta muy exactamente como tal, sabiendo que la historicidad de sus conceptos es, como lo muestra Paul Veyne, lo que la justifica entre la gama de las ciencias humanas.

15

La recepción literaria

ELRUD IBSCH

I

Lo que la ciencia de la literatura recubre hoy en día bajo el término de "recepción" no corresponde ni mucho menos a un solo y mismo fundamento epistemológico o a una misma ética científica. La fenomenología, la hermenéutica, la sociología de la estética o el estudio empírico del lector, todos ellos han contribuido al desarrollo de la teoría de la recepción en el espacio germanófono, y continúan haciéndolo, pero son demasiado incompatibles en algunos puntos para que se los pueda reunir en una sola escuela. No obstante, no queda excluido que se descubra un elemento cualquiera de convergencia que nos autorice a hablar incluso de "ciencia de la recepción" a propósito de todas estas diferentes gestiones, y yo propongo admitir provisionalmente que todas las gestiones que apelan a la teoría de la recepción abren un campo cuyo objeto concierne a la vez a los textos (literarios) y al lector de los textos. Ahora bien, de momento conviene dejar abierto el sentido del concepto de "lector": dar un sentido unívoco a este término no haría sino acentuar el carácter problemático del objeto que estas diferentes gestiones pueden tener en común.

No quiero incluir entre los estudios sobre la recepción en el sentido propiamente dicho a los estudios de influencias que tienen una larga tradición en la investigación comparatista, en la que ocupan un lugar específico. Los conceptos de "influencia" o de "fortuna" han desempeñado un papel considerable dentro incluso de las escuelas comparatistas, por ejemplo en los debates entre las escuelas francesa y norteamericana: ¿hay que entender por "influencia" los vínculos literarios basados en contactos verificables ("relaciones de hecho") o bien se puede aplicar también el concepto cuando se constatan rasgos comunes sin que haya ningún contacto efectivo? Las principales etapas de esta discusión se encuentran en las obras que tratan de literatura comparada (por ejemplo, Weisstein, 1968; Kaiser, 1980). No olvidemos que la versión positivista de estos estudios de influencias, al insistir en los contactos que se establecen mediante los hechos, trata ante todo de imponerse frente a los conceptos de

periodo hipostasiados. Esta actitud defensiva perdió su razón de ser con el surgimiento del estructuralismo, cuyos principios excluyen toda hipóstasis conceptual. Por lo tanto, los estudios de influencia regresan a una posición de repliegue estratégico; subsisten y constituyen un campo específico de la historia literaria, al que se ha puesto en duda relativamente poco. Para Karl Robert Mandelkow (1974), los estudios de influencia representan —sobre todo en Alemania— una versión "trágica" de la historia de la literatura, cuya intriga consistiría "en deducir y en constatar el desconocimiento y la ignorancia" de las que el autor sería objeto (91). Podríamos replicar que los estudios del tipo *Goethe en France* (Baldensperger) o *Nietzsche en France* (Bianquis), o también *Shakespeare und der deutsche Geist* (Gundolf) y *Goethe und die Weltliteratur* (Strich) no tienen por objeto en modo alguno reparar una injusticia, sino más bien deducir cánones de lo literario. En resumen, nos está permitido decir que la ética científica de los estudios de influencia lleva a éstos a una actividad de valorización de la que resulta una jerarquía literaria, que puede reflejar tanto una política literaria nacional como tendencias universales. Finalmente resultó que el carácter demasiado unilateral de la mirada con que se analizó las obras era una de las debilidades de la investigación de influencias: se describía la influencia en función de la fuente, de la obra o del autor que ejercieron alguna influencia. Acerca de esto, las reflexiones teóricas sobre la literatura comparada que expone Durišin (1972) han aportado un cambio. Cuando él hace de la instancia receptora, y no de la instancia influyente, el elemento que determina el tipo de influencia, se sitúa en el terreno de los estudios de recepción, donde se adhiere en particular a las tesis sostenidas por Mukarovsky, de las que trataremos más adelante. La ciencia de la literatura adoptó, así, una nueva orientación que no ha dejado de tener consecuencias ni para la determinación de su objeto ni para su estatuto epistemológico. En este sentido, refutamos la posición de Wellek (1973) y de Dyserinck (1980) cuando pretenden que la recepción siempre ha sido objeto de la ciencia de la literatura y que no es más que una manera que está de moda de designar una práctica ya antigua. Dyserinck lamenta que cuando Jauss elaboró su modelo de la recepción no utilizara las "aportaciones de la literatura comparada francesa" (Dyserinck, 137). Wellek hace de la historia de la recepción "una nueva versión de la historia del gusto y de la historia de la crítica" (Wellek, 515). Estos juicios tienen su origen en reflexiones y tradiciones completamente distintas. La imagología de Dyserinck y la primacía de la calidad estética en Wellek no son directamente compatibles. Según Wellek, la debilidad de la historia de la recepción reside en el hecho de que ésta tampoco permite evitar esta aporía: "Una historia de los productos estéticos escapa a las categorías de causalidad y de evolución" (517). Esta afirmación saca a relucir la zanja que separa la concepción de la literatura

de Wellek de la teoría de la recepción. Para esta última, en efecto, la causalidad y la evolución se convierten de nuevo en problemas totalmente centrales, en tanto que la "estética", considerada como una categoría universal o como una esencia, suscita serias reservas tanto desde el punto de vista histórico como de la teoría del conocimiento.

La teoría de la recepción en sentido estricto rechaza la objetividad a la que apelan la teoría y el análisis de los textos. Este postulado reúne:

1] el proyecto fenomenológico, que desde Husserl refuta la objetividad;

2] el proyecto hermenéutico, que parte del supuesto de la unidad del sujeto productor y del sujeto intérprete del sentido en el proceso de comprensión;

3] el punto de partida de las investigaciones de un Mukařovský, basadas en la formación social de las convenciones;

4] por último, el proyecto de los empiristas, basado en la teoría de la acción, la psicología y la sociología.

Pero que se rechace la pretensión del texto a la objetividad dista mucho de significar que se coincida con la definición del polo del lector o con la manera de designar y de describir la relación del texto y del lector.

Tratemos primero de desarrollar los supuestos de las cuatro variantes principales de la teoría de la recepción en el espacio germanófono a fin de hacer que surja, en un primer momento, la amplitud de la variaciones de este camino; veremos entonces que se nos permite dudar de que estas diferentes gestiones pertenezcan a un mismo paradigma; contemplaremos finalmente las posibilidades de una futura colaboración entre estas diferentes orientaciones.

Sobre la pregunta, "¿A qué lector nos referimos aquí?", la concepción fenomenológica de Wolfgang Iser lleva a la constatación siguiente: conforme al interés del conocimiento fenomenológico, no puede tratarse de un lector concreto, histórico o contemporáneo. El lector del que se trata es necesariamente una abstracción, un artefacto, cuyas características están construidas *a priori*, independientemente de toda existencia real. Iser descarta conscientemente el concepto de lector "ideal", empleado por Ingarden (Iser, 1976, 50 *ss*) porque rechaza la idea de "concreción adecuada" que este concepto implica. Iser explicita su concepto de lector en *Der Akt des Lesens*: "Así, cuando se trata del lector en los capítulos que siguen de este trabajo, hay que entender la estructura del lector implícito inscrita en los textos [...]. El lector implícito no posee existencia real, ya que encarna el conjunto de orientaciones previas que un texto de ficción propone a sus posibles lectores, y que son las condiciones de su recepción. El lector implícito no está anclado, en consecuencia, en un sustrato empírico, sino que está arraigado en la estructura misma de los textos" (60). Por haber hecho del lector implícito una orientación textual previa y una condición de la recepción, a Iser se le impugnó el título de teórico de la recepción

y se quiso colocar su concepción en el paradigma de la interpretación con el pretexto de que, de acuerdo con su concepción, el lector sólo cubriría estrategias textuales (por ejemplo, Barnouw, 1980; Mailloux, 1982; Ray, 1984). El interés que despertó en los angloamericanos la teoría de Iser fue una razón complementaria para considerar a ésta cercana al *new criticism*. En nuestra opinión, esta acción fue prematura y no está confirmada por la argumentación de *Der Akt des Lesens*. La fenomenología de la lectura en Iser se basa a la vez en una teoría del lector *implícito* y en una teoría del lector *posible*. Esta distinción restringe un poco el papel puramente intratextual del lector que se atribuye a Iser, y permite tomar en cuenta al lector real. Iser dice del papel del lector: "El papel del lector del texto admite realizaciones históricas e individuales diversas, en función de disposiciones existenciales, así como de la comprensión previa que el lector individual aporta a la lectura [...]. El papel del lector contiene un abanico de potencialidades que en cada caso concreto son objeto de actualizaciones definidas y, en consecuencia, solamente 'momentáneas'" (65). Hay que admitir no obstante que Iser, de conformidad con su orientación fenomenológica, no llega a describir concretamente estas "actualizaciones momentáneas".

Una razón complementaria para suponer que en Iser el lector es una construcción abstracta —a pesar de su insistencia en el concepto de lector implícito— la tenemos en el modelo del lector que él elabora a partir de la teoría de la interacción. En el capítulo "La asimetría entre texto y lector" (257 *ss.*), hace referencia a la teoría de la interacción de Edward E. Jones y Harold B. Gerard. Estos autores desarrollaron un tipología de la reducción de las contingencias en la interacción social. Iser traslada del comportamiento social a la comunicación entre texto y lector los grados de incertidumbre y los imponderables de la relación entre los participantes de la comunicación: "Su característica es la asimetría fundamental entre texto y lector, debida a la ausencia de una situación común o de un marco común de referencia preestablecido" (262 *ss.*). "Comunicación" significa reducción de estas lagunas, suponiendo que los participantes estén dispuestos a evolucionar en el transcurso de la interacción comunicativa: "La interacción fracasa cuando las proyecciones recíprocas de los participantes no se modifican, o bien también cuando las proyecciones del lector invaden el texto sin resistencia. Por esto fracasar significa siempre colmar íntegramente el vacío con sus propias proyecciones" (263). Iser se vale asimismo de la investigación psicoanalítica en el terreno de la comunicación. La cita que sigue se refiere también al fracaso de la comunicación, esta vez con una explicación psicoanalítica: "Lo interesante tal vez resida simplemente en la observación, confirmada por la experiencia, de que las relaciones interhumanas adquieren rasgos patológicos en la medida en que los participantes colman.

con mayor o menor exclusividad, las lagunas de la experiencia con ayuda de proyecciones que provienen de la imaginación pulsional" (261). Esta cita es instructiva: muestra que la herencia fenomenológica de Iser no lo conduce a excluir las observaciones de naturaleza experimental. Para resumir breve y esquemáticamente su posición de acuerdo con nuestras dos categorías capitales, los supuestos epistemológicos y el concepto de lector, haremos el balance siguiente: de conformidad con su orientación epistemológica, Iser no formula hipótesis que no serían más que las explicaciones provisionales de hechos por verificar. Él no distingue tampoco entre los enunciados con valor descriptivo y los enunciados de evaluación (estos últimos se refieren al efecto que se atribuye a la literatura y afectan a conceptos tales como el "fracaso"), sino que conserva a lo largo de todo el libro un enunciado que es semidescriptivo, seminormativo. Su lector es, como hemos dicho, una construcción. El análisis de los procesos referibles al lector potencial podría traducirse sin esfuerzo alguno en hipótesis empíricamente verificables —y esto tanto más cuanto que W. Iser no impugna el valor de la investigación empírica. Desde un punto de vista empírico, su fenomenología de la lectura ofrece una preciosa heurística (cf. también Schram, 1985; Müller, 1981).

La contribución de Hans Robert Jauss a la teoría de la recepción tiene por origen el cuestionamiento hermenéutico de las relaciones que unen los horizontes de expectativa históricamente diferentes. Desde su introducción a la *Querelle des anciens et des modernes* de Perrault (1964), Jauss se ha aplicado al problema de la apropiación del arte del pasado por los participantes ulteriores en el proceso artístico —que están impregnados de la conciencia histórica de su presente. Este tema implica un juicio de valor sobre las obras y el reconocimiento o la constitución de una norma artística. En efecto, no se trata tanto de reconstruir formas y sociedades artísticas del pasado como de mostrar cómo se puede superar la distancia histórica entre la comprensión de ayer y de la hoy. La hermenéutica de la apropiación, que Jauss desarrolla de manera crítica a continuación de Gadamer, apunta a la reconstrucción de una tradición cultural ininterrumpida: "gozar de sí en el gozo del otro", según la fórmula de Jauss (1977, 59).

La reconstrucción del horizonte de expectativa objetivable ("en el sistema objetivable de las expectativas... que, para cada obra en el momento histórico en el que ésta aparece, resulta de la comprensión previa del género, de la forma y de la temática de las obras conocidas hasta entonces, y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico" (Jauss, 1970 *a*; 173, 174) no es un fin en sí; la reconstrucción sirve en cambio para construir una tradición de obras que pertenecen a una estética de la negatividad. Hay que señalar que Jauss parte del postulado de que la destrucción de la norma es el elemento más importante

del gran arte. La distancia estética transgrede y modifica el horizonte de expectativa. En otros términos: una gran obra transgrede el horizonte de expectativa de su época; al romperlo, implica una transformación duradera de este horizonte.

Mostremos con algunos ejemplos el papel que desempeña el juicio de valor en la investigación práctica de Jauss: en los años sesenta, un estudio revela que los estudiantes de los institutos de enseñanza secundaria alemanes, candidatos al bachillerato, ya no leen la *Iphigenie* de Goethe. Jauss explica este desapego por el drama clásico mediante el hecho de que, a lo largo de su recepción, *Iphigenie* se convirtió en un modelo de armonía en el que el eterno femenino contrapone a la tiranía una fuerza serena y apacible. Ahora bien, Jauss, que piensa que este modelo proviene de la recepción de la obra y no de su estructura, quiere liberar la significación de *Iphigenie* y esta significación se inscribe en la tradición de la contradicción.

Al reconstruir el horizonte de expectativa del que *Iphigenie* se desmarca como obra negativa, él restaura la continuidad de la tradición (Jauss, 1975 *a*). De manera similar —pero sin tener que roer previamente el mendrugo de una recepción armonizadora—, Jauss pone de manifiesto la estética "negativa" de Flaubert en relación con un horizonte de expectativa formado, entre otros, por los vodeviles de Feydeau (Jauss, 1970 *a*), y hace hincapié en el poder con que *Les fleurs du mal* de Baudelaire rompen la norma en un contexto en el que la poesía de entretenimiento se había convertido en un modelo de legitimación social (Jauss, 1975 *b*). Tenemos que preguntarnos de nuevo por el valor epistemológico y por el concepto de lector en la estética de la recepción de Jauss.

Percibimos aquí una contradicción epistemológica: la reconstrucción del horizonte de expectativa, que Jauss exige en teoría y que él realiza en la práctica, obedece a los postulados de un método histórico basado en la búsqueda empírica de documentos. No obstante, es sorprendente que Jauss logre esta reconstrucción en el momento en que aparece la obra que él considera decisiva, la que destruye la norma (es por ejemplo, el año 1857, cuando aparecen *Madame Bovary* y *Les fleurs du mal*). Esta limitación cronológica en el establecimiento de las fuentes podría tener una justificación práctica. No obstante, no habría que subestimar las consecuencias más remotas de este procedimiento. Seguir la reconstrucción del horizonte de expectativa más allá de la aparición de la "obra negativa" permitiría tener una idea más conforme a la realidad del efecto que Jauss supone retroactivamente. Así pues, nos hemos visto obligados a relativizar considerablemente la tesis de que Baudelaire habría inaugurado y legado a la posteridad un nuevo horizonte de expectativa (Ibsch, 1981).

Admitimos que Jauss, gracias a su gestión, pueda construir el "valor innovador" de la obra, pero la innovación tal como se realiza sigue estando fuera

de su alcance. Habría que proseguir mediante estudios sobre la manera en que fue recibida la obra por los lectores históricos. El "valor innovador" (tomado del formalismo ruso, en donde representa un concepto intraliterario) no puede más que indicar, en un cuestionamiento orientado a la recepción, un efecto potencial y requiere por esta razón una verificación material.

Hemos constatado que Jauss construía el horizonte de expectativa de manera histórica y empírica. No obstante, este punto de vista se abandona a partir de que él acaba interpretando la obra innovadora. Jauss encuentra el método hermenéutico, que da preferencia a la producción de sentido personal con respecto a la comprensión objetivable de otros lectores. Jauss se vale de una historia de la literatura que "explora el proceso de recepción con ayuda del instrumento que, en el terreno de la comprensión del sentido, sustituye el modelo empírico de observación por 'ensayo y error': el juego de la pregunta y de la respuesta entre el lector y el texto" (Jauss, 1975 *c*). El lector en cuestión no es sin embargo un lector histórico y real, sino un lector idealizado, un lector profundamente idéntico al sujeto de la enunciación; para ser más exactos, es el intérprete, el propio Jauss.

A la contradicción epistemológica (este salto de la reconstrucción histórico-empírica del horizonte de expectativa a la interpretación hermenéutica subjetiva) corresponde una contradicción en el concepto de lector: Jauss examina la recepción que practica el lector histórico hasta el momento en el que él mismo presenta una interpretación de la obra innovadora y abandona, así, la posición "objetiva" en beneficio de la confusión del sujeto y del objeto. Como su interpretación no se expone en forma de hipótesis verificable, no se puede evitar la conclusión de que no responde más que en parte a su propia exigencia de un horizonte de expectativa objetivable, y que por lo demás sigue siendo tributario del paradigma hermenéutico. Su adhesión a la teoría hermenéutica, claramente afirmada, se opone con bastante firmeza a las interrogaciones empíricas: él les reprocha un carácter arbitrario (Jauss, 1975 *c*).

Más recientemente, con motivo de una discusión interdisciplinaria con juristas y teólogos, Jauss intentó aclarar los puntos de convergencia metodológica. Sitúa la reconstrucción histórica después de 1] la comprensión que implica la percepción de la obra, y después de 2] la interpretación; él la define como tercera etapa de la interpretación hermenéutica. La reconstrucción histórica sirve para circunscribir y para definir la alteridad de la obra, no en beneficio del historicismo, sino al contrario, para suscitar la pregunta: "¿Qué me dice el texto y qué tengo que decir al texto?" (Jauss, 1981). Es interesante constatar que Jauss parece que quiere justificar aquí su posición de intérprete refiriéndose al procedimiento de simulación: "[Si yo me] coloco en el papel de un lector con el horizonte cultural de nuestro presente..." (476, 477).

Los sucesores de Jauss disfrutan de una clara ventaja porque no están obligados como él a atenerse a la interpretación hermenéutica de la trasmisión cultural ni a retomar su tesis de la innovación. Pueden dedicarse al establecimiento de fuentes documentales relacionadas con los lectores históricos y a la construcción de horizontes de expectativa muy diversos, que integran las determinaciones culturales y sociales. Hay que conceder a Jauss una mayor originalidad, con los riesgos que ésta implica. Podríamos citar muchos trabajos y dos de ellos tienen un valor ejemplar (Nies, 1972; Kloek, 1985).

La tercera variante de la teoría de la recepción está asociada al nombre de Jan Mukařovský, que no pertenece al grupo de los teóricos de la recepción. Sus principales escritos preceden en treinta años el proyecto de la Escuela de Constanza. Pero el parentesco entre sus concepciones y las de los teóricos de la recepción, el hecho de haber sido acogido como tal por H.R. Jauss, Jurij Striedter, Herta Schmid y Lubomir Doležel, justifican plenamente que lo presentemos aquí. Mukařovský se inscribe en la tradiciones del formalismo ruso y de la lingüística estructural (que tenía vínculos con Husserl y Carnap), así como en la estética formal de Herbart y del neokantismo de Broder Christiansen. El proyecto antihegeliano es el denominador común de estas tradiciones.

La ambición principal de Mukařovský fue superar el idealismo y la metafísica estética a la vez, así como la psicología individual de la creación. Este objetivo pasaba por el reconocimiento del valor convencional y funcional del arte, que él expone en su ensayo *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten* [Función estética, norma y valor estético como hechos sociales] (1970) (publicado en 1935 en revista y en 1936 como libro). Mukařovský renuncia al cuestionamiento ontológico de Ingarden: "¿Cuál es la esencia de la obra de arte y cómo se puede conocer?" y confía a la sociedad o a un grupo social la decisión del estatuto artístico de un texto o de un objeto: "La aptitud activa de un objeto para la función estética no es una propiedad real de este objeto, aun cuando éste se destine a esta función; esta calificación sólo surge, en cambio, en determinadas circunstancias, en un contexto social determinado: un fenómeno que en una época o en un país determinado era el portador privilegiado de una función estética, en otra época o en otro país, puede resultar impropio para esta función" (Mukařovský, 1970, 13, 14). Al dar una definición pragmática del campo estético, Mukařovský lo vuelve permeable a fenómenos a los que en una determinada época no se les reconocía ninguna función estética. Veamos algunos ejemplos: al molino de café, técnicamente superado desde hace tiempo —y con fines puramente prácticos en otros tiempos— cuando se lo combina con flores secas y una plancha de hierro también obsoleta, se le concede una *función* estética (no se trata todavía de su *valor* estético); la bicicleta herrumbrosa, una vez aislada y transferida a otro espacio,

se expone en el museo de arte moderno; se interpreta la Biblia como "literatura", y el *Mephisto* de Klaus Mann desdencadena una batalla jurídica porque la familia de Gustav Gründgens atribuye a la novela una función documental, histórica y biográfica a la vez. A pesar de algunas reservas —Mukařovský se interesa por las constantes antropológicas en la experiencia estética y piensa que algunos textos son más aptos que otros para penetrar en el terreno estético—, él concede al lector-receptor la libertad de decidir tanto sobre la función como sobre el valor estético. Esta decisión no es individual y subjetiva, sino social: "La estabilización de la función estética es asunto de un colectivo" (1970, 129).

Lo mismo que el concepto de función, el concepto de valor adquiere una significación convencional. A un concepto de valor absoluto e inmanente, que supondría valores "eternos" inscritos en el objeto o en el texto, Mukařovský contrapone un concepto de valor instrumental y relacional, definido por la "capacidad de una cosa para servir un objetivo definido"; hace depender la "definición del objetivo y la orientación hacia este objetivo de un sujeto definido" (36, 37).

Mukařovský sostiene que el valor estético es el más elevado cuando la obra de arte se vuelve contra la norma cultural dominante. Esta relación entre la norma y el valor es un rasgo característico del campo estético, mientras que, en el campo no estético, la conformidad con la norma se considera un valor positivo. A este respecto hay que señalar que la posición de Mukařovský, que coincide con la de Jauss, sufre la influencia de la producción artística posromántica y eleva al rango de norma una parte de esta producción. Mukařovský no matiza demasiado cuando plantea: "Si la consideramos a partir de la norma estética, la historia del Arte es la historia de los levantamientos contra las normas dominantes" (46). Parece que Mukařovský se da cuenta de esto porque agrega la siguiente reserva: "No obstante, hasta en los casos extremos, [la obra de arte] debe respetar la norma al mismo tiempo: hasta en el desarrollo del arte hay periodos en los que el respeto de la norma es claramente prioritario en relación con su destrucción" (48). No obstante, Mukařovský se atiene en conjunto a su concepción de la norma. Ésta lo lleva a realizar una dicotomía entre "gran arte" y arte "culinario". Este último no enfrenta en absoluto, o muy levemente, a la norma estética dominante; se desarrolla de manera paralela al gran arte y asegura la coexistencia entre diferentes sistemas normativos en el campo artístico. Estas reflexiones se articulan sobre un modelo sociológico que relaciona la norma estética y la morfología social: "Se impone la idea de que hay una relación directa entre la jerarquía de las normas estéticas y la jerarquía de las capas sociales: la norma más reciente, que está en la cima, parece que corresponde a la capa social más elevada, y las dos jerarquías parece que comparten

los mismos grados intermedios, de manera que a las capas sociales más bajas les corresponderían los sistemas de normas análogos" (58, 59). El modelo sociológico de Mukařovský es criticable: en nuestra sociedad, en la que la tecnología decide sobre el desarrollo económico, político y cultural de los estados y de las entidades supranacionales, este modelo no es defendible.

Para que fuera más pertinente, este modelo sociológico tendría que tener en cuenta los niveles de experiencia y de competencia del individuo en ciertos terrenos (en literatura, por ejemplo) más que la pertenencia a una capa social. Nosotros creemos que estos factores, que sólo reflejan indirectamente (mediante el sesgo de la formación social por ejemplo) las categorías sociales, desempeñan sin embargo un papel determinante en la definición de la norma.

Mukařovský prolonga el formalismo ruso historizándolo y atribuyéndole una preocupación pragmática. Por esto nosotros podemos considerar que su punto de vista corresponde a la teoría de la recepción (cf. asimismo Fokkema/Ibsch, 1977). La distinción entre *artefacto* y *objeto estético* (que él toma de Broder Christiansen, pero suprimiéndole el elemento subjetivo neokantiano) lo confirma: el *artefacto* es el texto literario invariante; el *objeto estético*, la obra concretada cada vez. El objeto estético es variable ya que depende de la conciencia, así como de la operación de concreción que efectúa el lector receptor (74). Formulada en nuestra propia terminología, la invariancia textual es una magnitud analítica y teórica que se puede describir por medio de la lingüística y de la teoría de los textos. No obstante, si la comparamos con la interpretación del texto, el análisis no nos conduciría a una elección, sino únicamente a un *potencial* de significaciones. Las opciones de significación que realizan los lectores se estudian después como documentos o también como testimonios de la recepción.

El concepto de lector en Mukařovský permite el estudio del lector histórico y concreto. Su discípulo Vodička trabajó en esta dirección (Vodička, 1976). Por su relativismo histórico y cultural tan acentuado, la posición epistemológica de Mukařovský indica una separación entre sujeto y objeto favorable a un camino empírico. Pero, por otra parte, encontramos en él una herencia fenomenológica notable, en el hecho de que si bien la argumentación es descriptiva, implica un cierto número de postulados.

La *teoría de la recepción empírica*, que hemos distinguido como cuarta variante, ha abandonado la ambición de que las disciplinas que tienen que ver con las ciencias humanas tengan un estatuto particular. Esta teoría, como campo de estudio particular, se sitúa en la tradición científica de un racionalismo crítico liberalizado (Groeben) o de un constructivismo radical (Schmidt). Ambas posiciones se diferencian según la importancia que conceden a la influencia de los subjetivos sobre los "hechos".

En la ciencia de la literatura germanófona, la investigación empírica está vinculada a los nombres de Norbert Groeben y Siegfried J. Schmidt, que son sus fundadores. En 1977, se publicó en primer lugar *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft* [*Estudio de la recepción como ciencia literaria empírica*], ensayo en el que Groeben se separa de la concepción hermenéutica. Groeben sostiene la separación entre el sujeto investigador y su objeto mediante el criterio absoluto de un ciencia literaria empírica. El objeto —como ya lo hemos anunciado al inicio— no es un texto, sino la significación que el lector atribuye al texto. Groeben quiere impedir que el investigador conceda una importancia exagerada a su propia interpretación. Sólo así —eludiendo la confusión del sujeto y del objeto característica de la hermenéutica— esta disciplina podrá convertirse en una ciencia. Las decisiones relacionadas con las significaciones de un texto literario únicamente pueden provenir de los receptores y no del intérprete. El deber de este último es reproducir de manera experimental operaciones de recepción, aplicando a un texto diferentes métodos para la puesta en relación semántica (por ejemplo, diferencial semántico, *close-procedure, free-card-sorting-system*), cuyos resultados interpretará. La hipótesis sobre la significación de un texto, que es la mejor verificada por las concreciones de los receptores, podrá alimentar la ambición de ser (relativamente) generalizable, es decir, de poseer una cierta "adecuación" para un grupo dado en un momento dado.

Éste es el marco teórico del análisis de las interpretaciones que Groeben, junto con otros investigadores, aplicó a *Hasenkatastrophe* [*Catástrofe de la liebre*] de Robert Musil (Groeben, 1981 *a*). Groeben pidió a los representantes de diferentes métodos de interpretación (hermenéutico, análisis marxista, psicoanalítico, formal) que cada quien propusiera una interpretación del relato de Musil. Los resultados se sometieron a una muestra de personas encargadas de verificarlos por medio de tres métodos empíricos (*close-procedure*, aplicado por W. Faulstich, diferencial semántico, aplicado por R. Zobel, categorización semántica, aplicada por H. Oldenbürger). Se trataba de responder a dos preguntas capitales:

1] ¿Cuál de estas cuatro proposiciones de interpretación (hermenéuticas) se puede calificar de adecuada (válida) en vista de las significaciones textuales concretas?

2] ¿Cuál o cuáles de los tres métodos empíricos utilizados para poner de manifiesto la concreción permite o permiten la respuesta mejor a la pregunta de la interpretación más adecuada? (24).

Aquí no podemos dar cuenta de todos los procesos y de todas las descripciones de los dispositivos experimentales; hemos de contentarnos con un esbozo burdo de los resultados: la interpretación correspondiente al análisis formal

fue eliminada porque las citas íntegras alcanzaban un tamaño desproporcionado. Por lo tanto, no quedaron más que tres proyectos. La interpretación psicoanalítica se descartó en las tres experiencias como una concreción de sentido inadecuado al texto (237). Según los términos de Groeben, plenamente consciente del alcance limitado de los resultados, "el proyecto de interpretación psicoanalítica [puede] ser declarado inválido, al menos para la República Federal de Alemania y para la población de lectores consultada" (237, 238). La hipótesis interpretativa marxista "reveló la mayor concordancia (aun cuando no fue completa) con la significación del texto". La hipótesis hermenéutica muestra de nuevo las mayores desviaciones en relación con el texto literario tal como éste es recibido; estas diferencias no bastan sin embargo para invalidar este proyecto (238). Uno de los resultados de la experiencia fue que los investigadores reformularan la pregunta: las encuestas empíricas únicamente permitieron afirmar cuál de las hipótesis de interpretación resultó inadecuada, mientras que resultó imposible una decisión sobre la adecuación (239).

No vamos a examinar aquí la segunda pregunta, que se refiere al método mejor. Indiquemos simplemente que el método *close-procedure* resultó poco económico y por lo tanto inadaptado.

El concepto de lector que propone Groeben se refiere al lector concreto sometido a la experiencia; su posición es radicalmente no hermenéutica. Su pretensión de intersubjetividad está garantizada por la separación del sujeto y del objeto. Groeben tiene la ambición de "empirizar" la ciencia de la literatura. La forma gramatical del concepto de empirización deja entender claramente por sí misma que se trata de transformar una problemática hermenéutica por excelencia en una problemática empírica. El punto de vista de Groeben insiste en que una gestión empírica también permite, y hasta mejor, responder a las preguntas hermenéuticas. Esto le valió la crítica siguiente por parte de la hermenéutica: tratándose de problemas históricos, esta gestión no tiene ningún valor —el lector histórico, en efecto, no puede cumplir el papel de un sujeto de experiencia. Groeben admitió entonces que la investigación histórica no podría prescindir de "escuelas hermenéuticas" (Groeben, 1981 *a*). Entre los propios empiristas —el círculo de colaboradores de Schmidt en particular—, se reprochó al programa de empirización de Groeben que estaba demasiado centrado en la pregunta hermenéutica de la interpretación del texto y de que permanecía prisionero por esto mismo del pensamiento hermenéutico, a pesar del método empírico. Esencialmente, la pregunta de la validación/no validación de las significaciones dadas a los textos sería un enfoque típicamente hermenéutico, ya que el objeto sigue siendo precisamente designar una sola significación adecuada al texto. En su respuesta, Groeben llama la atención entre otras cosas sobre el hecho de que la importancia del concepto de adecuación es diferente

en su programa: este último admite que la significación es variable y, en consecuencia, es la amplitud de la variación lo que llega a ser prioritario. No se puede ocultar que Groeben propone esta empirización en función de lo que la teoría de la recepción pone a su disposición. El subtítulo del último ensayo citado es la prueba de ello: "*L'empirisation comme conséquence et critique de la théorie de la réception*" [*La empirización como consecuencia y crítica de la teoría de la recepción*].

Por su parte, el programa de Siegfried J. Schmidt y del grupo NIKOL reivindica el estatuto de concepción nueva. Si Groeben se preocupa ante todo por el método (adaptando métodos empíricos con el fin de garantizar la validez científica de la disciplina), Schmidt se interesa en primer lugar por la teoría antes de emprender cualquier investigación empírica. La empirización de la interpretación no es su objetivo. Se trata ante todo de asignar su lugar a la interpretación en el marco de la teoría empírica de la literatura (Empirische Theorie der Literatur, ETL).

Schmidt basa su ETL en la teoría de la acción (*Handlungstheorie*); parte del principio de que los "fenómenos literarios" nunca son el producto del comportamiento de los sujetos concretos (Hauptmeier/Schmidt, 1985), que se trata de actos de producción, de transmisión, de recepción o también de tratamiento (59). En este marco teórico, la interpretación de los textos literarios no es una operación científica, sino que se inscribe en el sistema literario (130). Por lo tanto, el intérprete no es exterior al sistema de acciones que el científico tiene por misión estudiar empíricamente, sino que actúa dentro de este sistema, ya sea receptor o experto: "Los científicos analizan el sistema literario; su actividad obedece a los criterios del sistema de la ciencia. Los intérpretes toman parte en el sistema de la literatura, son actores de este sistema" (130).

Hauptmeier/Schmidt destacan que su concepción de la interpretación se acerca a la de H. Steinmetz, para quien las interpretaciones, lejos de ofrecer una coherencia científicamente demostrable, con apoyo del texto, no son sino "confrontaciones socialmente logradas con textos literarios" (129) en las que intervienen las referencias propias del intérprete, sus "necesidades, competencias, conocimientos e intenciones" (128). De acuerdo con Steinmetz, pero también con Stanley Fish, aquéllos se niegan a deducir la significación justa del texto; la investigación empírica permite descubrir las diferentes interpretaciones en función de su contexto y de su pertinencia social.

Los críticos deben ser considerados también como actores del sistema literario. Junto a su deber de información, tienen un papel decisivo en la discusión de las normas del sistema de lo literario: contribuyen activamente a defender o a rechazar la pertinencia de algunos modelos de comportamiento o de pensamiento abordados en los textos literarios (Schmidt, 1982).

En el nivel teórico, Schmidt plantea preguntas sobre los diferentes terrenos del sistema literario (productor, intermediario, receptor), por ejemplo, sobre la función y el efecto de la literatura (su producción y su recepción). La puesta al día sistemática de estas preguntas puede generar hipótesis que habrá que verificar empíricamente. Los criterios científicos son: el carácter explícito, sistemático, y la posibilidad de una demostración intersubjetiva. Su fundamento epistemológico no es el descubrimiento, sino la construcción de los "hechos" (Finke, 1982).

Las investigaciones empíricas no se refieren únicamente a los lectores, sino también a los otros actores del sistema literario. Así, encontramos por ejemplo un trabajo sobre los productores literarios (Schmidt/Zobel, 1983). El postulado de una distinción entre *convención fáctica* y *convención estética* reviste particular importancia en la ETL de Schmidt. La hipótesis de un dominio de la convención estética sobre la convención fáctica se verificó y confirmó en un estudio por sondeo (realizado en toda la República Federal, Hintzenberg/Schmidt/Zobel, 1980): "Las respuestas muestran claramente que la verdad, en tanto que categoría semántica y referencial, forma parte de los valores que son los menos importantes en la atribución del carácter literario" (65). Para matizar, hay que agregar que cuanto más elevado es el nivel de cultura, más fuerte es la socialización respecto de la convención que se postula (67). Se podría emitir además la crítica siguiente: el propio tipo de la encuesta (preguntas globales de acuerdo con supuestos y criterios de clasificación, en vez de una confrontación directa y personal con los textos literarios escogidos en los campos temáticos diferentes) dejaba prever una confirmación de la hipótesis. Para percibir las tensiones entre convención estética y convención fáctica (que como bien sabemos, siempre han existido en literatura), habría que construir hipótesis que tuvieran en cuenta resistencias muy concretas (por ejemplo, implicación emocional en algunos temas, competencia en un terreno, reacciones a las informaciones que no coinciden con el saber adquirido [disonancia congnitiva], estructura dogmática de la personalidad [Ibsch, 1984 y 1985]). Nuestra hipótesis es que, en muchos casos, la fuerza de la convención fáctica limitaría considerablemente el dominio de la convención estética.

Un estudio empírico de los diferentes actores del sistema literario, que examina con ayuda de métodos sociopsicológicos los supuestos, las reacciones y los comportamientos, se distingue por una estructura de enunciados en la que las afirmaciones descriptivas, explicativas o los pronósticos están diferenciados de los postulados o de los juicios de valor.

Basados en una suma de datos válida, los resultados obtenidos después de verificación empírica permiten matizar y corregir los postulados especulativos de la hermenéutica. En la primera fase, aquella en la que se proyecta un

programa de investigación a partir de una problemática, se abre el espacio para un cuestionamiento socialmente pertinente y hasta, cuando esto es necesario, para un rechazo de la tradición.

Hasta ahora, la investigación empírica es relativamente impotente frente a las cuestiones históricas. El estudio sobre Trakl de Rusch y Schmidt (1983) tiene el inmenso mérito de haber aclarado los problemas (cf. a este respecto Pasternack, 1985). Hay que observar también que la investigación histórica hermenéutica se ha mostrado convincente hasta ahora, aun cuando se le pueda reprochar que no aclara suficientemente su manera de plantear los problemas ni su marco teórico.

II

El discurso del estudio de la recepción no ofrece unidad alguna. Las tendencias que ahora vamos a abordar, como la *reader's response theory* norteamericana (Bleich, Holland) o la contribución alemana oriental a este debate, dan aún más fuerza a esta problemática.

Expondremos en primer lugar las *investigaciones norteamericanas sobre el lector*, que nos permitirán hacer la transición a la *investigación empírica alemana*. Comparando estas dos variantes, se comprueba que ambas se basan en *motivaciones*, *supuestos epistemológicos*, *conceptos de literatura* y, por último, *objetivos* diferentes.

A la motivación científica y teórica, dominante en el espacio germanófono, corresponde una motivación del orden de la psicología y hasta del psicoanálisis de los procedimientos cognitivos en los norteamericanos. Los supuestos epistemológicos de los norteamericanos se sitúan en el "*subjective paradigm*", y hasta en el "*transactive paradigm*", mientras que la investigación empírica alemana reagrupa, como ya hemos mostrado, una rama racionalista crítica y una rama constructivista.

Al concepto alemán de literatura, concepto convencional que emana del formalismo y del estructuralismo, corresponde un concepto de literatura sin especificidad del lado norteamericano. Si en Estados Unidos los objetivos de la investigación son el conocimiento de sí y la ampliación de los conocimientos del sujeto, en Alemania se fijan en la validación empírica de interpretaciones hermenéuticas así como en la descripción de la literatura como sistema social.

En el *subjective criticism* (1978) de Bleich, no hay lugar para la intención del autor, y la estructura del texto no es una instancia que guíe las interpretaciones. Tratándose de la estructura de los textos, examinemos la cita siguiente: "En

el paradigma subjetivo, el papel epistemológico de estas limitaciones no tiene importancia: funcionan como cualquier objeto real funciona, puesto que pueden ser modificadas por la acción del sujeto" (112). En este contexto, lo importante es el concepto de "*real object*". Éste representa la referencia absoluta del paradigma objetivo, mientras que, en el paradigma subjetivo, cuyo portavoz es Bleich, este objeto "se considera admitido" —se supone no problemático ya que la conciencia se dirige inmediatamente a la manipulación simbólica de estos objetos ("La conciencia considera a los objetos reales admitidos y dirige sus esfuerzos ya sea a la manipulación simbólica de los objetos reales, ya sea a la manipulación de objetos que ella ha creado y que son objetos simbólicos" (88)). La literatura, como las demás manifestaciones del lenguaje y como el sueño, pertenece al terreno de los objetos simbólicos, cuya función es servir, gracias a la interpretación, al conocimiento de sí: "Porque la literatura es un objeto simbólico, tiene por función normal crear ocasiones de interpretación: algo como una obra literaria autónoma no existe" (159). El proceso de conocimiento de sí, cuyos objetos simbólicos —sueños u obras literarias— son el estímulo principal, excluye prácticamente el deseo de conocer la intención del autor. Es cierto que se puede contemplar un conocimiento de sí que pase por el conocimiento de otras personas —lo cual puede incluir también al autor. Pero no es esto lo que entiende E.D. Hirsch, por ejemplo, con el término de "*stable meaning*", adquirido por el conocimiento de la intención del autor: "Como la interpretación de los sueños, la interpretación de un objeto estético no está motivada por el anhelo de conocer las intenciones del artista [...], sino por el deseo de elaborar, para nuestra propia cuenta y para la de nuestra comunidad, un saber a partir de la experiencia subjetiva que tenemos de la obra de arte" (93).

El *subjective criticism* de Bleich está orientado a la cognición. Reserva un gran lugar a la acumulación de conocimientos y de experiencias, una de las razones de su polémica con Norman Holland. En este último, el *identity-theme* conduce a una *self-replication* que ciertamente puede tener valor terapéutico, pero que perjudica la adquisición de todo conocimiento nuevo e impide, así, toda adaptación social y psicológica, como sería posible y deseable: "Pero el involucramiento común del yo en nuevas experiencias no tiene estas razones terapéuticas, sino que es resultado del impulso natural a expresar un nuevo sentido del yo, que responda mejor a las circunstancias más recientes de la vida" (122). El objetivo de Bleich, centrado en una psicología de la cognición, pasa por los grados del conocimiento de sí, de la ampliación de este conocimiento y, por último, de su traducción en comportamiento. Se alcanza gracias a diversas formas de conceptualización de las experiencias de lectura y mediante un trabajo común sobre estas experiencias entre alumnos/estudiantes y profesores. Los

hechos empíricos son en consecuencia los siguientes: la reseña de la experiencia de lectura, el análisis de esta experiencia y, eventualmente, la comparación entre una experiencia de lectura de infancia con una lectura ulterior de la misma obra. En efecto: "En especial cuando los recuerdos de las lecturas de la infancia son fuertes, es probable que la comparación de estos recuerdos con una nueva respuesta aporte un elemento de conocimiento diferente, pero de importancia igual" (201).

Para que las experiencias de lectura subjetivas se traduzcan eficazmente en conocimiento intersubjetivo, es necesario que las conceptualizaciones se reflexionen en un debate de grupo en el que el profesor —una diferencia más con Holland— no es un simple observador, sino un participante. Para designar esta reflexión en común, Bleich emplea el término "*negotiation*": "dentro de la relación pedagógica, se negocia el enunciado según el fin que ha sido objeto de un acuerdo común" (151) (cf. asimismo William Ray, 1984, 85).

El *subjective criticism* de Bleich no hace de la literatura un terreno particular. Como lugar de interpretación, la literatura tiene el mismo estatuto que todos los enunciados, que los sueños o que la acción humana. Ni las particularidades del lenguaje, ni los juicios de valor influyen en cualquiera que sea el conocimiento de sí. En cambio, una reacción de evaluación negativa equivale para Bleich a una autocensura: "El rechazo de un objeto simbólico es una especie de autocensura, puesto que en realidad se rechaza su propia simbolización más que el objeto mismo" (211). Al estímulo material sólo se le pide una "*interpretive occasion*" que suscite la "simbolización" (puesta en palabras) de los contenidos de la conciencia. "El *subjective criticism* tiene por hipótesis que los móviles más apremiantes de un sujeto son comprenderse a sí mismo y que la vía más simple de esta comprensión es que tenga conciencia de que su propio sistema lingüístico es el medio de la conciencia y de la autodirección" (297, 298).

No es nada extraño que la perspectiva de Bleich, con sus supuestos epistemológicos, no lo acerque para nada a la estética de la recepción alemana (cf. su observación de la p. 101, en la que los nombres que cita revelan un conocimiento muy global de esta corriente).

El programa de Norman Holland, centrado en el lector, concuerda en puntos importantes con el de David Bleich. Es probablemente el acuerdo en las opciones fundamentales lo que les permite confrontar sus posiciones respectivas.

Hay acuerdo sobre la definición del objeto de investigación: éste no es el texto literario, sino la reacción del lector. Están también ampliamente de acuerdo sobre los métodos empíricos, que conciernen más a un análisis de contenido (la interpretación de informes de experiencias y de entrevistas) que a un estudio estadístico. Comparten por último un mismo concepto de literatura no específica.

Bleich y Holland se distinguen no obstante en el nivel de la epistemología y de la función de las experiencias del lector. El ensayo de Holland *The new paradigm: subjective or transactive?* (1976) expone en términos muy mesurados la controversia. Holland critica en primer lugar el paradigma subjetivo de Bleich y le contrapone su paradigma transactivo. El idealismo subjetivo de Bleich, impregnado de Berkeley, tiene una consecuencia inaceptable para Holland; en efecto, el hecho de declarar: "El observador es un sujeto; su medio de percepción define la esencia del objeto y hasta, para empezar, la existencia de este objeto" (339) vuelve imposibles todas las distinciones y toda influencia recíproca: "No se puede hacer ninguna diferencia entre unicornios y caballos, ni entre el presidente McGovern y el presidente Ford" (339). Además, el subjetivismo de Bleich, quien mantiene la dicotomía entre sujeto y objeto, ignora, según Holland, el radicalismo del saber más reciente, que concibe la "realidad" como una *transaction*. Holland toma un ejemplo de transacción de Piaget, en el que se trata de una "niña de dieciséis meses, que utilizaba la apertura de su boca para comprender la apertura de una caja de cerillos" (340).

Holland piensa también que el subjetivismo epistemológico de Bleich está en contradicción con su estudio empírico del lector: "Los ejemplos que da Bleich de una respuesta subjetiva responden mejor al paradigma de la transacción, que sitúa la realidad fundamental en la relación entre el yo y el no-yo" (340). Él no ofrece ningún medio de establecer, gracias a la "*negotiation*", un consenso entre las "*perceptions*" (342), puesto que la interacción entre *self* y *other* está impedida por el privilegio que se le acuerda de entrada al subjetivismo.

En el centro de la interacción, en Holland, se sitúa la "*identity-recreation*" de un individuo en su encuentro con otra "realidad". La concepción de Holland necesita la "*other reality*", que le permite crear un lugar en el que la identidad se pueda reflejar: "El individuo aprehende los recursos de la realidad (incluido el lenguaje, el propio cuerpo, el espacio, el tiempo, etc.), mientras que la relación que mantiene con ellos son las réplicas de su identidad" (343). El individuo encuentra esta realidad "con un conjunto de expectativas características, cuyo caso ejemplar es el equilibrio entre los deseos y los temores que se encuentran vinculados". El fin de la percepción del "otro" es "satisfacer estos deseos y minimizar estos temores: el sujeto perceptor recrea sus modos característicos de adaptación y de defensas —que son aspectos de su tema de identidad— a partir de materiales que la literatura o la realidad ofrecen" (338).

La identidad es definida como "la unidad que se descubre en el comportamiento de un individuo" (343). El trabajo empírico de Holland consiste en circunscribir la identidad de una persona (mediante conversaciones, observaciones) y en redescubrir el tema de la identidad después del encuentro de

cualquier realidad. Ahora bien, este último punto es el que nos interesa: el despliegue del tema de la identidad no supone la especificidad de un extracto de esta "*other reality*". Cuando Holland habla del encuentro de un individuo con una "*other reality*", cita una serie de "realidades", entre las que la literatura no ocupa una posición eminente. Dice, por ejemplo: "el sujeto que percibe a otra persona o cualquiera otra realidad" (338), "los materiales que la literatura o la realidad ofrecen" (338), "los recursos de la realidad (incluidos el lenguaje, el cuerpo propio, el espacio, el tiempo...)" (343). Podríamos multiplicar los ejemplos.

El hecho de trabajar sobre las reacciones a la literatura no es una condición necesaria para Holland, sino sólo contingente. El "*set of symbols*" —él traduce así *Hamlet* como lugar del encuentro con la realidad— no tiene más función que cualquier otro extracto de realidad. No se puede emitir ningún enunciado sobre *Hamlet*, sino únicamente sobre las interacciones de un individuo con el texto. Si producir un enunciado sobre la "realidad" antes de que tenga lugar una transacción es imposible, la "realidad" puede muy bien prescindir de toda especificidad.

Si en Bleich la posibilidad de adquirir un saber nuevo no estaba en el objeto (recordemos que él rechaza este concepto) sino en la negociación entre diferentes sujetos sobre las experiencias, la concepción de Holland ignora todo saber nuevo (ya hemos citado la crítica de Bleich a este respecto). La primicia del tema de la identidad es el reconocimiento, no el "descubrimiento".

Podríamos preguntarnos en qué medida estas variantes estadunidenses son verdaderamente empíricas. ¿No se trataría más bien de una especie de hermenéutica *dialógica*? Este concepto fue utilizado por Groeben (1981 *b*) para distinguir la perspectiva de Norman Holland de la hermenéutica *monológica*, que suscita interpretaciones en las que el investigador es simultáneamente el receptor (como el enfoque psicoanalítico, al que Groeben hacía referencia). Bleich y Holland garantizan la separación entre el sujeto y el objeto. No obstante, el hecho de que sus métodos sean difícilmente controlables y la intervención interpretativa del propio investigador cuando evalúa las *respuestas* amenazan el estatuto empírico de este camino. Incluso los conceptos teóricos de Bleich y Holland, que pretenden ser generalizables, no pueden compensar totalmente estas debilidades. Sin embargo, no cabe ninguna duda de que Bleich y Holland representan una variante avanzada de la teoría de la recepción al renunciar a su propia interpretación del texto y trabajar con los lectores históricos concretos.

Para terminar con la contribución norteamericana a la teoría de la recepción, expliquemos por qué nos hemos limitado a Bleich y Holland. Estos dos representantes de la corriente psicológica/psicoanalítica han desarrollado sus

posiciones independientemente de la situación europea, y aportan de este modo una contribución norteamericana autónoma, que saca a la luz claramente las diferencias, sobre todo con relación al programa alemán. Hay otras concepciones norteamericanas del estudio de la recepción que hacen referencia explícita a la estética de la recepción alemana o se integran, por su motivación y sus objetivos, a la discusión europea. Esto se aplica incluso al concepto de comunidad de interpretación de Stanley Fish (1980). Hay estudios sobre la adaptación en Estados Unidos de las escuelas europeas de teoría de la recepción, por ejemplo Suleiman/Crosman (1980), Mailloux (1982), Ray (1984) y Holub (1984).

III

La exposición de la teoría de la recepción quedaría incompleta sin la reacción y la contribución de la ciencia de la literatura en la República Domocrática Alemana. Si esta variante no se ha abordado al mismo tiempo que las otras escuelas alemanas es porque el estudio de la recepción en la RDA no representa un cambio de paradigma ni un proyecto nuevo. La autonomía del texto, de la que la teoría de la recepción tenía que separarse para redefinir su objeto, estaba de todas maneras ausente de la ciencia literaria marxista. Tampoco se experimentaba de este lado la necesidad de una nueva orientación epistemológica porque se consideraba que la teoría del conocimiento dialéctico, fundamento a la vez sólido y flexible, era suficiente. En la RDA, el debate a propósito de la teoría de la recepción se ha de considerar, por lo tanto, una reacción cuyo blanco principal es Jauss e Iser.

Las proposiciones que formula la Escuela de Constanza han proporcionado una posibilidad de diálogo con los investigadores de la RDA que hacía falta en la época en la que la interpretación inmanente dominaba. La teoría de la recepción ha hecho que vuelva a surgir el problema de la historicidad, eclipsado por un momento en la RFA, pero que siempre había estado en el centro de la ciencia en la RDA.

Vamos a describir en primer lugar la reacción marxista a Jauss e Iser y después una variante empírica del estudio del lector en la RDA.

Uno de los reproches más frecuentes y más importantes de los representantes de la RDA a la estética de la recepción tiene que ver con la manera en que la recepción se separa de la relación dialéctica entre producción y consumo (Naumann, 1973; Warneken, 1974; Naumann, 1974; Weimann, 1974).

Cuando privilegia la recepción con relación a la producción, la estética de la recepción pierde toda pretensión de construir un paradigma. Manfred Naumann

(1976) formula: "Yo no veo tanto un cambio de paradigma como un movimiento de péndulo" (455), dejando entender así que él considera que el programa de Jauss es más bien un desplazamiento arbitrario del centro de interés que un avance teórico.

Aquellos que critican la estética de la recepción citan las palabras de Karl Marx (*Introducción a la crítica de la economía política*): "La producción produce, pues, el consumo, 1] creando el material de éste; 2] determinando el modo de consumo [puesto que el objeto es siempre un objeto específico]; 3] provocando en el consumidor la necesidad de productos que ella ha creado [...]" En relación con el consumo, la producción representa "el elemento englobador" (Naumann, 1974, 217, 218).

La aceptación de la concepción marxista implica irremediablemente algunas primicias epistemológicas importantes. En primer lugar, la de la objetividad ("puesto que el objeto siempre es específico"): "Designamos con el concepto de *prerrecepción* (*Rezeptionsvorgabe*) la capacidad de una obra para guiar la recepción [...]; se trata de una categoría que expresa las funciones potenciales que puede cumplir una obra a partir de sus características" (Naumann, 1974, 224). Asimismo está dada la *realidad* objetiva (de)scrita en la obra de arte: "La obra es el producto de una actividad en la que el autor entra necesariamente en relación, no sólo con la realidad, que le es dada objetivamente, y con el proceso literario [...]" (Naumann, 1974, 224). O bien, en una formulación más concreta en Robert Weimann: "La función *formadora* (*bildende*) de la literatura es paralela a su función *mimética* (*abbildende*), refiriéndose ambas funciones al movimiento histórico de la sociedad a través de la fuerza de producción y la lucha de clases" (Weimann, 1974, 239).

La objetividad determina la respuesta de los investigadores marxistas a la "libertad del lector", a propósito de la cual Naumann afirma: "La libertad de los lectores frente a las obras encuentra sus límites en las propiedades objetivas de las propias obras" (Naumann, 1973, 85). No obstante, para no resultar sospechoso de haber hablado de una influencia mecánica del objeto sobre el lector, agrega que la actividad receptora está determinada por la obra y por el lector (86). Sus interlocutores no marxistas podrían dar su asentimiento si una observación complementaria no viniera a romper este acuerdo. Leemos a Naumann: "[...] La obra es la cara objetiva y el lector la cara subjetiva (igualmente determinado objetivamente en última instancia) de la relación" (86).

El relativismo de la interpretación de tipo burgués halla su contrapartida en la genética literaria de tipo marxista. Weimann reprocha a la estética de la recepción que oculte la cuestión de la verdad poética. Y le contrapone: "la labor realmente decisiva del historiador de la literatura no consiste en demostrar que todas las normas de interpretación sean los desarrollos legítimos de un poten-

cial poético infinito, sino relativizar las interpretaciones históricamente determinadas, refiriéndose a la génesis histórica de la objetividad" (Weimann, 1974, 275).

Como estos reproches apuntan a Jauss e Iser, vamos a recordar lo que hemos dicho a propósito de las concepciones de la Escuela de Constanza: que ellos limitan en gran manera esta arbitrariedad. Iser, mediante su concepto del lector implícito, así como con su observación sobre el fracaso de la comunicación; Jauss mediante el recurso a su propia actividad interpretativa y con el postulado de un horizonte de expectativa objetivable. En el ensayo sobre *Iphigenie*, Jauss realiza en la práctica lo que Weimann exige. Relativiza las interpretaciones refiriéndose a las circunstancias que corresponden a la génesis literaria, es cierto que sin apelar a una "objetividad histórico-genética". Jauss y Weimann están cerca el uno del otro cuando abordan el problema hermenéutico de las relaciones de horizontes de experiencia históricamente diferentes. Como ya lo hemos señalado, la confrontación de estos horizontes tiene por objetivo en Jauss el restablecimiento de una cadena de tradiciones que corresponde principalmente a una estética de la negatividad. Weimann habla del "proceso consciente de confrontación de valores pasados con evaluaciones presentes" (Weimann, 1974, 239). Se trata de la relación actual con la literatura del pasado, "que sólo se vuelve viva a partir de esta puesta en relación". Su ambición es volver actual la literatura del pasado, "sin por esto actualizarla de manera vulgar". Hay que respetar "la objetividad obtenida mediante una reconstrucción histórica lo más meticulosa posible"; sólo con esta condición, la relación con la herencia se enriquece y llega a ser fecunda (239).

Ahora podemos también preguntarnos en qué consiste el valor de una actualización que sigue siendo tan claramente prisionera de la génesis histórica. Weimann responde, junto con Marx, que esta actualización nos permite aclarar las etapas de la conciencia de sí. A partir del punto de vista histórico progresivo del presente, el pasado es reinterpretado (262). La interpretación adquiere así una pertinencia social: "La historia literaria no se agota en un estudio de los textos del pasado, que procede por proyección; abarca el principio de la aplicación de los valores reconocidos, desde el punto de vista del presente. El fin último del trabajo histórico no reside en una 'comprensión' (simplemente por el placer de comprender), sino que consiste en volver vivo y realizar lo que es válido (a partir del punto de vista más avanzado del presente)" (265). Jauss y Weimann, que coinciden en la confrontación hermenéutica entre el pasado y el presente con el fin de permitir una elucidación recíproca del uno y del otro, divergen a propósito de la norma. La teoría de la interpretación de Jauss tiene por motor el hecho de que el arte pone continuamente en tela de juicio cualquier modo de legitimación, sea cual sea. Weimann, en cambio, se

basa en la convicción de un progreso logrado a partir de ahora en la sociedad socialista, progreso susceptible todavía de ascender en el porvenir, mientras que las máximas de pensamiento y de acción siguen siendo las mismas.

La incompatibilidad entre estas normas fundamentales está reforzada por las reflexiones de Naumann (1973) y de Rita Schober (1982). En nombre de la "percepción *justa*, Naumann se erige contra el postulado de una "percepción *nueva* e inquietante de las cosas" (Naumann, 1974, 74). No se trata de choques o de efectos estéticos, sino de "inteligibilidad". Critica el concepto de distancia estética en Jauss: "El lector ideal ahora es aquel que se deleita en la destrucción permanente de su 'horizonte de expectativa literario' en la literatura 'más reciente' [...] mientras que cualquier acuerdo auténtico, por ejemplo, entre una literatura revolucionaria y sus lectores en tanto que sujetos históricos reales, quedaría descalificado como objeto estético desde su aparición" (139).

En un artículo publicado en 1976 en la revista *Poetica*, Naumann registra positivamente los matices que aporta Jauss a lo largo de los años al tema de la destrucción del horizonte de expectativa, en particular en su ensayo intitulado "El modelo interactivo de la identificación con el protagonista" (en Jauss, 1977). Jauss concedía en él un cierto lugar a la legitimación de las normas y a la identificación catártica con el protagonista. Naumann habla de un "giro catártico en la estética de la recepción" (Naumann, 1976, 465) y llega incluso a situar en este lugar un "cambio de paradigma en la estética": "El arte tenía de nuevo el derecho de establecer un consenso, de seguir y de fundar la norma, y la percepción estética simple, relevada por la catarsis, podía cumplir de nuevo una función de conocimiento" (464).

Además, Naumann pretendía que Jauss había descubierto al "lector real", mientras que al principio le había reprochado que renunciara a integrar las diferencias sociales e históricas del público (Naumann, 1973, 138). Cita el estudio de Hillmann, mencionando incluso las reservas que Jauss formula contra este estudio, sin dejar de predecir las decepciones a las que le llevará este tipo de estudio del lector: "Esta 'estética del efecto', convertida en dominante, y que se ha adaptado de manera intencional a las condiciones heterogéneas de la producción y de la recepción literarias, resulta empirista, pragmática y oportunista; se reviste también a veces con vestiduras populistas o retóricas" (465).

El juicio que Naumann pronuncia entonces sobre el estudio empírico del lector conduce a preguntarse si el concepto funcional desarrollado en la RDA por Weimann, Naumann, Schober, Schlenstedt y otros en reacción a la estética de la recepción *a*] ha conllevado el desarrollo en la RDA de un estudio empírico de la comunicación literaria, y *b*] si ha permitido eventualmente un debate interno entre los susodichos representantes de una hermenéutica dialéctica y los representantes de la corriente empírica.

Podemos contestar de manera afirmativa a la primera parte de la pregunta. Con la obra *Funktion und Wirkung* [*Función y efecto*] (1978), Dietrich Sommer representa junto con sus colaboradores un grupo de estudio empírico en sociología de la literatura. En ningún momento del estudio se trata ni de separarse, ni de oponerse, ni de superar a los representantes de la hermenéutica dialéctica. Ni el concepto de lector, ni las condiciones epistemológicas, ni las opciones éticas de los empiristas parece que proporcionan la ocasión de un debate comparable más o menos al que contrapuso a Groeben y a Schmidt, por una parte, y la estética de la recepción en la RFA, por otra, en la teoría de la recepción en la RFA. Existe la tentación de juzgar positiva esta continuidad de la investigación, esta transición casi perfecta de la hermenéutica histórica al método de los cuestionarios (cf. la utilización de los resultados empíricos por Sommer, en Schlenstedt, 1979, 88 *ss*). Aquí, la perspectiva empírica despierta no obstante algunas preguntas.

La parte teórica del estudio de Sommer desarrolla las mismas normas con respecto a la función y al efecto del arte que las que encontramos en la variante hermenéutica de la ciencia marxista. Acerca de esto hay poco que objetar como no sea que todo estudio empírico tiene la obligación de verificar las hipótesis funcionales; es posible seriamente atenerse a que sean refutadas. Sin embargo, en Sommer y sus colaboradores, lo que se busca no es tanto comprobar las hipótesis funcionales como legitimar la manera en que se representa la función social del arte en una sociedad socialista desarrollada. Los resultados de las encuestas demográficas no tienen por lo tanto ninguna influencia sobre el aparato teórico, sino que únicamente sirven para evaluar el desempeño del lector. El efecto previsto y el efecto obtenido se hacen corresponder para medir el acercamiento al objetivo. Hay proximidad cuando —en el terreno de la teoría de la herencia cultural— todas las tendencias progresistas del arte del pasado son apropiadas y cuando —en el caso de la literatura contemporánea— los productores y los receptores reconocen "que el arte y la literatura realistas socialistas permiten expresar de manera comprometida todo el abanico y las diferencias de las propiedades estéticas de la realidad social y natural" (Sommer, 1978, 97) y también que "la clase obrera no es sólo la clase dominante de manera absoluta, sino que su visión del mundo y su actividad práctica contienen y producen la mayor riqueza de relaciones prácticas y espirituales que son determinantes para una sociedad socialista desarrollada" (p. 96).

Si bien surgen diferencias entre el efecto previsto y el efecto obtenido, se comprueba que aquéllas se basan en "que en una sociedad socialista desarrollada subsisten, dentro incluso de las orientaciones que tienden a una comunidad de intereses y al acercamiento de las clases y las capas sociales vinculadas por la amistad, diferencias notorias entre las condiciones sociales de trabajo y

de existencia, en materia de educación, en las ambiciones culturales y espirituales y , por último, en las experiencias existenciales y artísticas más concretas" (111). Las encuestas demográficas sobre las expectativas de los lectores, sus motivaciones, los temas y las materias que ellos prefieren, permiten captar estas diferencias todavía notorias. Así pues, se reparte a los lectores según sus necesidades sean 1] difusas, 2] no del todo difusas, pero tampoco claramente diferenciadas, y 3] diferenciadas. El primer grupo privilegia las novelas de amor y sentimentales, las novelas provincianas y campesinas, las historias pueblerinas. El segundo grupo escoge las historias de viajes, de animales y de caza, las memorias, la literatura para la infancia y para la juventud, mientras que el tercer grupo prefiere las novelas y los relatos sobre el desarrollo de la sociedad socialista de hoy, sobre el movimiento revolucionario obrero, sobre la resistencia al fascismo, sobre el exilio, así como sobre las luchas de liberación de los pueblos oprimidos (271, 272). Los cuadros que se agregan en el apéndice (los cuestionarios no se proporcionan) autorizan a concluir que las personas interrogadas no tenían la posibilidad de citar otros campos temáticos más que los que se les proponía.

Nos esforzamos por evitar la impresión de que las diferencias entre las necesidades coinciden con las diferencias entre trabajadores e inteliguentsia. Un estudio de contrastes sobre el comportamiento de estos dos grupos indica que "el esfuerzo por ampliar la experiencia del mundo es tan fuerte en la clase obrera como en la inteliguentsia y revela una misma orientación" (319). Las diferencias residen en la manera en que los obreros "ponen en relación las experiencias adquiridas por la literatura con su propia vida práctica: su propia experiencia existencial es el punto de referencia". La inteliguentsia se comporta de otra manera; no está vinculada tan firmemente a su propia vida práctica: "Este grupo concibe los objetos literarios [...] como universos socialmente determinados y , al mismo tiempo, como representaciones estéticas" (320).

Parece evidente que los resultados estadísticos son interpretados de inmediato en el sentido de las normas del estado obrero, de modo que estas mismas normas que definen la parte empírica de la encuesta sirven también para su evaluación. Para citar algunos ejemplos: el resultado empírico (que es sólo una instantánea limitada espacial y temporalmente) de acuerdo con el cual las amas de casa y los jubilados tienen un interés muy escaso por la lectura, se generaliza de la siguiente manera: "El abandono del mundo del trabajo debe necesariamente alterar las relaciones con la sociedad. Estas relaciones se distienden porque el compromiso activo [...] disminuye" (330). En relación con el factor edad, se manifiesta la convicción de que las generaciones futuras reaccionarán de otra manera gracias a la política educativa.

Mediante una oposición explícita a la sociología literaria empírica burguesa, a la que se reprocha que no estudie suficientemente las condiciones de formación, el papel clave que corresponde generalmente a la posición cultural queda relativizado: "Los intereses no están determinados, por lo tanto, por un nivel cultural abstracto, sino por el sistema social y por los esfuerzos que hace la sociedad para asegurar a todos sus miembros una formación elevada" (342). De este modo se destaca el éxito de la enseñanza superior politécnica.

El trabajo empírico del grupo de Halle dio lugar a una discusión en el *Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft* (1984 y 1985). Los alemanes occidentales reprocharon a Sommer que hubiera borrado la diferenciación social confinándola a los grupos de edad separados del mundo del trabajo (Albrecht, 1984). En efecto, lo que está en juego en esta discusión es lo que se denomina el "tema de la evasión", la voluntad de olvidar lo cotidiano con ayuda de la lectura. Albrecht deduce de los cuadros de Sommer que en la sociedad literaria de la RDA también hay motivos y opciones de lectura indiferentes con respecto a la literatura socialista actual, y que corresponden formalmente a las necesidades de literatura de entretenimiento de las sociedades occidentales capitalistas" (Albrecht, 1984, 113). Después de una réplica de Dietrich Sommer y Achim Walter (1984), la discusión desemboca en un callejón sin salida. Se reprocha a Albrecht que interprete de manera selectiva los resultados con el fin de "verificar a toda costa una nueva tesis preconcebida" (Sommer/Walter, 1985, 201).

Es evidente que los resultados estadísticos no dicen nada sin interpretación y que no se obtiene ningún resultado estadístico sin premisas teóricas. No obstante, la diferencia entre un aparato conceptual que guía la encuesta y los conceptos que la inmunizan, reside en que en el primer caso, *a*] se aceptan los desmentidos y *b*] que se resiste en la investigación empírica al *jumping to conclusions*, formulando nuevas hipótesis que a su vez se verifican a partir de que se cree que se ha encontrado una explicación a una pregunta para la que la primera prueba no preveía verdaderamente respuesta. Concretamente, los resultados estadísticos muestran que las amas de casa y los jubilados tienen poco interés por la lectura y ésta es la respuesta a la pregunta que se les ha hecho. Pero la explicación de este hecho debería producir de nuevo una hipótesis y no servir para formular una norma.

En un panorama del estudio de la recepción, es imposible dar cuenta equitativamente de todas las variantes del discurso con todas sus ramificaciones. La magnitud de la materia lo impide, así como, *a fortiori*, la perspectiva en la que se sitúa el investigador que emprende una descripción crítica y una evaluación de los conceptos y de los trabajos prácticos. Su manera de ver y de juzgar estructura un material que no habla de sí mismo. El criterio que se ha empleado

en este estudio para juzgar la consistencia del discurso teórico —determinar si el objetivo de la investigación es realmente el estudio de la producción de sentido por otros lectores o si esta investigación lleva a la actividad interpretativa del propio investigador— no es ajeno al lugar que se ha asignado a cada una de las corrientes, consideradas en sus relaciones con el conjunto. Nos hemos preguntado asimismo en qué medida cada uno de los proyectos permite describir y explicar el sentido producido por otras personas. En función de estos criterios, el estudio empírico de la recepción se ha beneficiado de una segura preferencia. Asimismo, los proyectos hermenéuticos cuyos conceptos se pueden convertir en operacionales y que por esto mismo son susceptibles de cooperar con las otras perspectivas, se han juzgado más bien positivos. Éste fue el caso con Iser, a quien se ha reprochado, por otra parte y con razón, que conservara en el texto demasiado sustrato ontológico.

La decisión que hemos tomado de distinguir enunciados descriptivos, explicativos y evaluativos, fue una razón complementaria para hacer hincapié en algunas contribuciones a expensas de otras, mientras que otro investigador tal vez hubiera decidido de otra manera.

Se han dejado de decir muchas cosas. Otras se han pasado por alto porque su articulación sería prematura de momento. En la discusión actual, no todas las posiciones están decantadas todavía. Ésta es la razón de que hayamos mencionado la discusión dentro de la escuela empírica sin entrar en detalles. Este artículo no puede ser más que una instantánea que será necesario rectificar al cabo del tiempo. El estudio de la recepción no puede pretender ser el único enfoque científico de la literatura y de la comunicación literaria. No obstante, dentro de sus límites, tendría que operar de manera consecuente y dedicarse a un auténtico estudio del lector. El estudio histórico de los documentos, así como el estudio empírico y experimental del lector eluden la sospecha de positivismo si se inscriben en marcos conceptuales más amplios, enriquecidos por la ciencia y por la sociedad.

16

De la interpretación

MARIO VALDÉS

I. FUNCIONES DE LA INTERPRETACIÓN

En el uso común que se le da en nuestros días, la interpretación ocupa el justo medio en un continuo que va de la objetividad a la subjetividad, donde los dos polos serían la descripción y la evaluación. Este término medio no sólo sirve de lugar teórico asignado a la interpretación, sino que es también el que le corresponde en el orden metodológico. Nos parece por lo tanto un lugar común que la interpretación sea más subjetiva que la descripción, pero menos que la evaluación. Además, la posición metodológica convierte a este orden en causal, lo cual hace que la interpretación sólo sea posible a causa de la descripción y únicamente en la medida en que la descripción esté bien hecha. A su vez, la evaluación toma el relevo de la interpretación y depende de ella para la validez de los juicios que se emiten. En otros términos, después de haber descrito un poema, podemos formular hipótesis sobre lo que significa y en función de estos dos caminos estamos en condiciones de pronunciarnos sobre su calidad.

El sentido común y el uso de todos los días, incluido el mío, son impotentes, no obstante, ante el papel y la función de la interpretación en la crítica literaria y la representación que hace de ella el sentido común es fundamentalmente errónea. Rechazo la división tripartita de las gestiones de la descripción, de la interpretación y de la evaluación basándome en la posición teórica que defiende que la función crítica de la interpretación, lo mismo que su objeto, invalidan este desarrollo. La interpretación, para la mayoría de los críticos literarios de hoy, constituye el fin primero de la crítica literaria y no se sitúa al mismo nivel epistemológico de investigación que la descripción y la evaluación, ya que la interpretación abarca el análisis del texto así como numerosos juicios. Es cierto, por supuesto, que la interpretación ha sido expulsada de algunas escuelas debido a su subjetividad demasiado evidente y en otras por su exceso de objetividad. Abordaré estos argumentos en la segunda parte de este estudio.

La función de la interpretación es producir una comprensión y, como consecuencia, compartir significaciones precisas con otros lectores. No obstante,

tenemos que preguntarnos *quién* ha comprendido y lo que ha comprendido exactamente. Algunos aspectos de los textos, nos podemos responder, que el crítico-intérprete ha considerado que poseían un sentido. No hemos de caer en el error común que consiste en postular que todo tiene un sentido; hay muchas cosas que están desprovistas de significación y no a causa de su hermetismo o de su ininteligibilidad, sino porque no habría razón para aplicarles un sentido. Es un error lógico sostener que todo aquello que puede ser descrito puede en consecuencia ser interpretado y evaluado, pues no todo es significativo. Yo puedo describir una forma geométrica como un cuadrado o un cubo, puedo incluso entablar una discusión sobre el grado de conformidad de un cuadrado particular con mi descripción, pero todo esto está desprovisto de sentido a menos que el objeto descrito tenga una función que cumplir. Por esto yo sostendría que la interpretación se sitúa en un plano ontológico diferente al de la descripción y la evaluación.

La interpretación como operación consciente llevada a cabo de manera formal o informal denota la operación de base de la *explicación* y de la *comprensión*. Los objetos de nuestra atención los podemos captar mediante la explicación, pero no todas las explicaciones serán satisfactorias. La explicación consiste en quitar toda extrañeza al objeto que se examina de modo que se lo vuelva más familiar. La necesidad de explicar no está hecha de lugares comunes y de familiaridad, sino únicamente de lo ajeno y de lo no familiar que no tienen función inmediata en el contexto del crítico-intérprete. Cuando estos objetos se inscriben en nuestro contexto, adquieren un sentido.

Un buen punto de partida para esta búsqueda de la naturaleza de la interpretación consiste en examinar la actividad normal que designamos con el nombre de explicación. Cuando yo digo algo que no está claro para mi destinatario y él me pide que le explique lo que he dicho, respondo describiendo aquello que considero que es el contexto de mis observaciones y la situación que yo espero provocar en este contexto mediante el sesgo de mis señalamientos. Al proceder así, he tratado de eliminar la extrañeza que era la causa de la falta de comprensión. Cuando los acontecimientos históricos o los fenómenos naturales se explican, el que habla trata de insertarlos en el contexto de lo conocido o de situarlos en una perspectiva científica o filosófica más amplia. Los objetos individuales en general no necesitan explicación; la vía explicativa no interviene más que cuando la inscripción de estos objetos en un contexto establecido me plantea un problema. Por eso el contexto al que se refiere la explicación es una condición previa al sentido. Por esta razón los pintores y los demás artistas con tanta frecuencia son incapaces de explicar sus obras. El contexto inteligible en cuestión pertenece con prioridad al destinatario y no al productor. Si la explicación de una obra de arte está vinculada a su contexto histórico, se plantea

el problema de los contextos distintos porque el contexto histórico de un texto es el contexto del productor y no del destinatario. Si el que sirve es un contexto personal, el problema de los contextos divergentes se plantea una vez más porque el contexto en el que nos apoyamos es el del crítico-intérprete y no el de los destinatarios de la obra de arte en general. Puede suceder que la explicación de la obra de arte se dé basándose en una tradición técnica que se ha utilizado en la producción. En este caso, el intento de explicación tiende a mostrar cómo se ha compuesto la obra y entonces el contexto es el sistema de relaciones de la obra propiamente dicha y de las obras emparentadas con ella. No cabe duda de que esta manera de explicar tiene una ventaja práctica y un cierto grado de validez, pero, puesto que se rechaza lo que en la obra hace de ella una obra de arte y no simplemente otra producción del hombre, entonces no se plantea la cuestión de un excedente metafórico del sentido.

En la crítica literaria se habla comúnmente de exégesis para designar la explicación. La exégesis es una forma de explicación, pero se aplica a un conjunto más restringido, el de los textos escritos. Hay un cierto número de importantes restricciones que afectan a este modo de explicación de las que la primera es el contexto de la literatura con la que el texto en concreto se "debe" relacionar. Como todo lo que se ha escrito se ha escrito en un contexto social al que ha de hacer alusión de uno u otro modo, aun cuando sólo sea porque se ha usado la lengua socialmente marcada de una sociedad particular, el contexto esencial de la explicación de un texto es en realidad el código de escritura con el que se vincula. Por lo tanto, el problema de la interpretación es claramente un problema que rebasa lo que el texto pretende decir o no dice, y concierne antes bien a la manera en que el contexto determina la interpretación de lo que se dice. Hemos llegado al punto crítico de nuestra argumentación. Si la explicación por sí sola no basta, si hemos de poseer el contexto de la obra que se examina para producir una explicación útil, hemos de establecer con claridad de quién es el contexto al que se apela y quién lo determina. Imaginemos por un momento que los contextos de la producción, del crítico-intérprete y de la organización formal son inaptas para la labor porque no coinciden con el contexto del lector. Esa falta de conformidad es una labor primordial para el crítico-intérprete, porque la finalidad de la interpretación es alentar la discusión. Este punto de vista va en contra del papel tradicional del crítico-intérprete como mediador entre el texto, que es inaccesible de alguna manera, y el público de los lectores. No hay ninguna justificación para mantener una concepción complaciente del crítico-intérprete que funge como gran sacerdote de lo oculto. La única función defendible del crítico-intérprete consiste en tomar un texto completo en sí y en consecuencia inteligible para los lectores de la comunidad lingüística en cuestión y extraer de él su significación humana, no

para establecer un sentido determinado del mismo, sino para abrir el camino a otros sentidos.

Si la explicación es social en su origen y en su objeto fundamental, la comprensión es individual en su orientación de base. Pero debido a la confrontación entre explicación y comprensión, la interpretación que resulta es intersubjetiva. El encuentro de la explicación y de la comprensión constituye la realidad del acto crítico. La interpretación está caracterizada aquí como actividad altamente especializada y realizada en interés de la comunidad de los lectores y para la propia elucidación del crítico, más que por esta idea sospechosa que quisiera que la interpretación tuviera lugar en virtud de los poderes especiales del oficiante. Históricamente, esta idea procede de la exégesis religiosa, pero no está en su lugar en la crítica literaria contemporánea. La interpretación está en el centro de la actividad de comentario de los textos realizada en interés compartido del crítico-intérprete y de los lectores del texto en la sociedad.

La descripción y la evaluación son ambas actividades subalternas que responden a otros criterios diferentes a los que hemos dado para la interpretación. La descripción no precede a la interpretación y no forma parte de la actividad que acabamos de discutir. La descripción tiene como labor general asegurar la estabilidad por medio de un inventario del objeto o del acontecimiento en cuestión. El objetivo no es la comprensión; en realidad, en la mayoría de los casos va en contra de la comprensión de la obra de arte, ya que la descripción reduce necesariamente la obra de arte a un conjunto de condiciones y de relaciones, mientras que la comprensión se esfuerza por captar el sentido de la obra en su totalidad. La descripción es la labor obligatoria del compilador de antologías.

Tampoco se puede sostener que la evaluación sea la consecuencia necesaria de la interpretación. Esta manera de ver tradicional se basa en un error fundamental que considera que la descripción es objetiva, que la interpretación suprime las ambigüedades que afectan al sentido y que la evaluación le asigna un valor. Los juicios de valor están presentes en todos los aspectos de la interpretación, desde la selección del texto hasta el final de la lectura y ciertamente a todo lo largo de la redacción de la interpretación. La asignación de valores a las obras literarias no está ligada a la práctica de la interpretación. Cada vez que un crítico-intérprete se vale de un juicio de valor después de haber producido un comentario detallado, él o ella no hacen más que volver explícito lo que ha estado implícito a lo largo del comentario. Querer que de alguna manera la evaluación siga a la interpretación perpetúa un error evidente. La descripción tiene su lugar junto a la taxonomía y a otras formas de inventario del contenido y de metrología; la evaluación forma parte del proceso socio-económico que consiste en establecer los valores de las mercancías en el mercado.

La interpretación está muy al margen de estas prácticas y se relaciona con el proceso general de la explicación y de la comprensión. La explicación termina cuando se ha transmitido el sentido y la comprensión parece estar completa. El problema es que la comprensión nunca es verdaderamente completa. Como la explicación trata siempre de adaptar el sentido del texto a un contexto que satisfará el punto de vista particular, con el tiempo llegará a no haber límite ni al número ni a la variedad de las interpretaciones que engendrará un determinado texto. La comprensión que se obtiene es necesariamente provisional e incompleta. Interpretar un texto consiste en apropiarse aquí y ahora la intencionalidad del texto. Explicar consiste en poner de manifiesto la estructura del texto, o mejor dicho, en comentar la organización interna en el contexto del conjunto de los textos que denominamos literatura; comprender consiste en captar la unidad de un texto y responder a sus exigencias, interpretar un texto, en suma, es seguir la vía abierta por el texto y comunicar esta experiencia.

En la práctica, los críticos-intérpretes difieren en la dirección que confieren a la interpretación, y que va de una explicación considerable que no conlleva más que conclusiones sumarias hasta una breve explicación seguida de una comprensión razonada en profundidad. Pero, en todos los casos, la interacción entre la explicación y la comprensión produce la interpretación.

Ahora que he expuesto qué es la interpretación, podemos explorar la aceptación o el rechazo teórico de esta práctica. Hay un cierto número de teóricos que rechazan en parte o casi enteramente el proceso de interpretación. No me toca a mí arbitrar su discrepancia. En este capítulo, mi papel se limita a plantear lo más claramente posible la naturaleza de los argumentos a favor o en contra de la interpretación.

II. CONTRA LA INTERPRETACIÓN

Hay dos argumentos muy distintos contra la interpretación y ambos ponen en duda la validez de las diversas perspectivas interpretativas y el valor del comentario que hace el crítico-intérprete a partir de los dos extremos de un dualismo sujeto-objeto. La mayor parte de los formalistas han puesto en duda la validez del proceso de interpretación en razón de su pretendida subjetividad arraigada en la aprehensión del texto por el crítico-intérprete. Los defensores de la desconstrucción posestructuralista ponen en tela de juicio las reivindicaciones implícitas según las cuales la interpretación sería más que una reescritura personal del texto hecha por el crítico-intérprete. Así pues, por una parte, se rechaza la excesiva subjetividad de la interpretación en tanto que, por otra,

le son negadas sus pretensiones implícitas a la producción de hechos. Examinemos un poco más de cerca estos dos argumentos.

El argumento formalista hereda de la lingüística la búsqueda de una ciencia del estudio de los textos y, al así hacerlo, acepta un determinado número de supuestos filosóficos de la ciencia del siglo XIX sobre la naturaleza del conocimiento humano, entre ellos en especial la dicotomía sujeto-objeto que caracteriza a la adquisición del saber. El sujeto conocedor debe alcanzar estos hechos que conciernen al objeto en cuestión, que se sitúa independientemente del sujeto conocedor, y que son descripciones verdaderas y precisas del objeto. Se supone que la verificación de los descubrimientos de un investigador por otros es la justificación de los descubrimientos del investigador. Y esto porque la interpretación, en tanto que proceso implica necesariamente la experiencia receptiva del crítico, nunca podrá lograr el estatuto desinteresado e independiente de la verdad objetiva. Este argumento, por lo tanto trata de trazar una línea de demarcación entre aquello que puede ser demostrado sobre una base científica como análisis válido del objeto y las afirmaciones que dependen de las facultades de persuasión del crítico-intérprete y no pueden existir aisladamente como hechos. Este argumento sostiene que la primera vía es una ciencia, que puede ser enseñada, que puede progresar mediante la investigación, mientras que la otra es un arte y es exclusiva y singularmente una búsqueda individual por seres de más o menos talento, como es el caso en las artes del espectáculo.

A.J. Greimas nos da el ejemplo más coherente y completo del argumento formalista. Su *Sémantique structurale* es un sistema complejo de descripción funcional que trata de producir una lógica de las operaciones de los textos narrativos. El sistema en su conjunto apunta rigurosamente a desembarazarse de la interpretación en favor de una ciencia de la literatura. El sentido de los textos como apropiación de una experiencia de lectura queda en suspenso, aun cuando no se lo rechace. En la búsqueda de la objetividad científica, el sentido del lector queda relegado a las bellas letras que se sitúan fuera del terreno de la investigación seria. El único sentido de un elemento textual que se acepta es su capacidad funcional para entrar en relación con los demás elementos y con el conjunto del texto en un modelo "actancial" estricto que ha sido revisado y reelaborado casi sin interrupción desde que se presentó en 1966. La lógica de la acción narrativa, por ejemplo, consiste en vincular núcleos de acción que, fragmento a fragmento, constituyen la continuidad narrativa organizada. Este sistema se centra exclusivamente en los niveles funcionales de la acción, los actantes narrativos (papeles narrativos que cumplen los personajes) y la secuencia narrativa. Este poderoso argumento formalista trata de establecer un álgebra de las funciones semánticas en un nivel estructural profundo que se

realizarán de manera diversa en el nivel superficial de la representación. En consecuencia, no es exagerado decir que este sistema rechaza toda forma de interpretación por no pertenecer a una investigación racional legítima.

Está fuera de duda que Greimas y sus discípulos puntualizaron un sistema de análisis importante. En general, su recurso al rigor y a la asunción de responsabilidad por el crítico es bienvenido. No obstante, su sistema, como todas las posiciones formalistas que quieren ignorar la base ontológica de la literatura, presenta algunos problemas teóricos. El principal problema de la *Sémantique structurale* de Greimas es que no logra suprimir del todo el proceso interpretativo y conservar la objetividad que pretende; este sistema no hace más que relegar el fenómeno interpretativo de la recepción y de la reacción a un proceso de inferencia, ya que la base misma de la identificación de la acción de los actantes se sitúa en lo que se oculta, es decir, el proceso de recepción y la capacidad del lector del texto para reaccionar a éste. Por lo tanto, en vez de resolver el problema de la objetividad en el análisis textual, los argumentos formalistas hacen que la tarea de la interpretación sea aún más perentoria. En otras palabras, la suspensión del proceso interpretativo no se puede mantener en la práctica; el problema del sentido recibido como base de la investigación no desaparecerá. Esta labor puede dejarse para más adelante, y esto es lo que busca la mayor parte de los formalistas, pero todos lo que hablan del sentido en el texto han de enfrentarse a él algún día. Más aún, el proceso de interpretación no es necesario como inferencia, sino como argumento razonado, puesto que sin él la lógica de las operaciones formalistas corre el riesgo de convertirse en un juego de palabras insignificante.

En el otro extremo del trayecto sujeto-objeto se encuentra el rechazo de la interpretación por la desconstrucción posestructuralista. Esta oposición se basa en la negación de la posibilidad de pronunciarse sobre el sentido de un texto sin agregarlo a él. El texto como fuente, según este argumento, nunca se logra y cada lector que hace un comentario a propósito de él no dice nada del texto; el comentario es otro texto derivado del texto original; no es más que una de sus innumerables caídas.

En general, los desconstruccionistas norteamericanos han interpretado mal los escritos filosóficos de Jacques Derrida porque en la filosofía derridiana hay un profundo conservadurismo que en Estados Unidos ha sido interpretado como una posición radical. Derrida postula que cada signo es un producto de la diferencia y que por lo tanto el signo difiere y defiere su sentido perpetuamente. La naturaleza de cada signo es la de afirmar una vez más, pero esta capacidad conlleva el impulso de la alteración. La repetibilidad de esta significancia alternante vuelve a todo signo polisémico. Esta polisemia universal hace que todas las afirmaciones relativas al signo sean parte integrante del jue-

go de la diferencia aun cuando conserven la apariencia del mismo. Pero hemos de reconocer que si todo es un signo, no se gana nada con llamar a algo un signo, y si todo es un texto, es superfluo decir que nada existe fuera del signo; si todos los signos son polisémicos, acabamos por buscar gatos negros en lo más profundo de la noche más profunda. En otras palabras, la filosofía de Derrida, al reducir esencialmente la posibilidad de comunicación, ha provocado la parálisis intelectual más restrictiva desde la escolástica medieval. La desconstrucción, en vez de ser un movimiento de liberación que nos quite de encima las limitaciones del logocentrismo y de la filosofía de la presencia, es todo lo contrario: una invitación a callar. La desconstrucción, que liberará al lenguaje crítico de la referencia y de la representación, invita en realidad a la ausencia total. La referencia es la función más fundamental de la comunicación y es por medio de esta función como nosotros establecemos nuestras relaciones con los objetos de nuestro discurso y con los demás miembros de una comunidad hablante y escribiente. Y es esta función primordial la que ha sido rechazada debido a sus limitaciones logocéntricas y de ello se desprende que el comentario sobre la referencia por la interpretación también se rechaza. Afirmar que, en el mejor de los casos, la interpretación es reduccionista e impone la clausura al texto que la interpretación comenta ha sido el artículo de fe de los desconstruccionistas. Pero aquí basta con señalar que no todas las interpretaciones clausuran el texto y hasta los comentarios que se pretenden definitivos no lo son en la práctica. Evidentemente, las posiciones que rechazan la interpretación se sitúan en la historia de la teoría de la interpretación.

III. EL DESARROLLO DE LA TEORÍA DE LA INTERPRETACIÓN

El argumento en favor de la interpretación es metacrítico y no partidario, es decir, trata las cuestiones importantes que se han expuesto contra la interpretación en general y no aborda los detalles de claves interpretativas como el feminismo, el psicoanálisis, el marxismo o cualquier otra escuela interpretativa.

Como lo hemos indicado más arriba, el análisis descriptivo del discurso ha afirmado que con la lengua poética se realiza la eliminación del referente externo, que la lengua poética es esencialmente autorreferencial. La teoría interpretativa sostiene que esta afirmación sólo está parcialmente confirmada por un estudio escrupuloso. No cabe ninguna duda de que el discurso poético presenta el proyecto de un mundo liberado mediante la suspensión de la referencia descriptiva, pero no su eliminación. Si toda referencia externa fuera eliminada, el discurso que se desprendería de ello sería un lenguaje privado y, en

consecuencia, indescifrable por todo aquel que no fuera el autor. La suspensión de la referencia autoriza en cambio que la impertinencia semántica se instaure en función del recuerdo de la referencia en suspenso. Este punto de vista es el que ha defendido eficazmente Paul Ricœur en *La métaphore vive*. Cito un fragmento del capítulo 7, "Metáfora y referencia":

Es en el análisis del enunciado metafórico donde se ha de arraigar una concepción referencial del lenguaje poético que toma en cuenta la abolición de la referencia del lenguaje común y se rige por el concepto de referencia desdoblada. [...] Repliquemos a esto que el sentido de un enunciado metafórico está suscitado por el fracaso de la interpretación literal del enunciado; para una interpretación literal, el sentido se destruye a sí mismo. Ahora bien, esta autodestrucción del sentido condiciona a su vez el desmoronamiento de la referencia primaria. Toda la estrategia del discurso poético se juega en este punto: tiende a conseguir la abolición de la referencia mediante la autodestrucción del sentido de los enunciados metafóricos, autodestrucción que llega a ser manifiesta mediante una interpretación literal imposible. Pero esto no es más que la primera fase o, más bien, la contrapartida negativa de una estrategia positiva; la autodestrucción del sentido, bajo el peso de la impertinencia semántica, es solamente el anverso de una innovación de sentido en el nivel del enunciado completo, innovación obtenida mediante la "torsión" del sentido literal de las palabras [...]. ¿No se puede decir que la interpretación metafórica, al hacer surgir una nueva pertinencia semántica sobre las ruinas del sentido literal, provoca *también* una nueva mira referencial, en favor incluso de la abolición de la referencia correspondiente a la interpretación literal del enunciado? (p. 289). Por lo tanto, lo que necesitamos entender es el encadenamiento entre tres temas: en el discurso metafórico de la poesía, la potencia referencial está unida al eclipse de la referencia común; la creación de ficción heurística es el camino de la redescripción; la realidad referida al lenguaje une manifestación y creación (Ricœur, 1975, 301).

He citado deliberadamente pasajes que son la defensa fundamental de cualquier interpretación. Si no hay ninguna forma de referencia al mundo de la acción, no hay ninguna vía interpretativa válida. En cambio, si el modo dinámico de la referencia duplicada que Ricœur describe se acepta, tenemos en él el fundamento de las vías interpretativas.

Cada una de estas vías, se trate de la feminista, la psicoanalítica, etc., no difiere en el análisis de las características formales del texto, sino en la importancia que se da a la redescripción del mundo. Así pues, una interpretación feminista de *Jacob's room* de Virginia Woolf daría prioridad a la visión del mundo particular de la mujer que se expresa como narrador dramático y que suspende en torno de Jacob el ausente no sólo un modo de vida, sino un modo de vida en relación con las mujeres, su madre, sus amantes, sus amigas, las mujeres cultas o incultas, las mujeres superficiales y las profundas que en el

transcurso de sus relaciones con Jacob establecen los componentes extraordinariamente femeninos del personaje; factores que no serían visibles en una perspectiva masculina del mundo. El hecho es que el lector, sea quien sea, un hombre o una mujer, accede a una perspectiva del mundo feminista única en la redescripción del mundo, que es el sentido estético de la recepción. Una interpretación psicoanalítica del mismo texto haría hincapié en los medios de conocimiento del individuo y en cómo es percibido por los otros; el intérprete marxista se concentraría en la dinámica social de los personajes y en lo que los determina en la estructura social abundantemente descrita de la Inglaterra de principios del siglo XX, y así sucesivamente para cada clave de interpretación. Ninguna de estas interpretaciones confundiría el mundo de la acción con el mundo narrativo, y en vez de esto, cada una captaría la realidad de un mundo "como si" tuviera el poder de volver al mundo del lector y de provocar una redescripción.

Para poder describir la teoría contemporánea de la interpretación, es necesario desarrollar lo que hemos dicho del acto de lectura que es en sí la praxis de la interpretación. El lector puede desempeñar el papel de un jugador en una interminable partida en la que es absorbido por la red interna del texto y en la que él suspende indefinidamente la referencia del texto al mundo de la acción y al público de sujetos hablantes del que él forma parte. Si bien este papel tiene sus raíces en los estudios de traducción de la Biblia, ha sido ilustrado por las vías formalistas de las que hemos hablado en la sección precedente. El lector puede asimismo rebasar el estadio de referencia en suspenso y realizar el texto en el mundo de la acción determinado lingüísticamente. Indudablemente, se trata en este caso del objeto de la lectura. La suspensión de la referencia en la óptica formalista funciona como una suspensión precisamente porque frena el curso natural de la lectura, cuyo movimiento va hacia el sentido. Pero esta suspensión no puede retener el impulso hacia el sentido indefinidamente sin desviar el movimiento hacia otro eje, como el del juego de palabras. Así pues, la suspensión de la referencia puede funcionar en el proceso de la explicación y el descubrimiento de las relaciones internas únicamente porque el texto es legible, es decir, porque puede realizar el retorno al mundo de la acción como comunicación. La lectura es posible porque un texto no está cerrado sobre sí mismo; hay algo que decir a alguien a propósito de algo. Leer es realizar la fusión de la competencia lingüística del lector en el discurso del texto. Esta acción confiere a la lectura la capacidad de renovación del texto en cada nueva lectura y confiere también al texto su apertura polisémica de la que hemos hablado en la sección precedente.

El reto que plantean los formalistas a la interpretación sólo se puede contestar con una reevaluación de los fines y de los métodos; la teoría de la inter-

pretación ha de responder simultáneamente a las exigencias de la explicación formalista y a su objetivo tradicional, la comprensión.

La tradición hermenéutica ilustrada por Schleiermacher, Dilthey y Bultma acentúa la integración del texto y del lector. Si bien este concepto es todavía una faceta de la teoría de la interpretación, no obstante ha de ser modificado por el lugar que dan a la explicación analítica los formalistas como Greimas y Lotman, ya que está claro que la explicación formal puede servir de poderosa herramienta en la realización de la comunicación intersubjetiva haciendo de la explicación propiamente dicha un punto de partida común.

Paul Ricœur, en su *Théorie de l'interprétation* (1976), ha indicado un nuevo horizonte reservando un lugar al análisis formal dentro de la interpretación hermenéutica. No obstante, la teoría de la interpretación tiene que evitar también la clausura reduccionista que los desconstruccionistas pretenden que es el fin inevitable de cualquier interpretación. Las pretensiones de interpretaciones definitivas y de la verdad objetiva han sido suplantadas por el movimiento hacia una captación del potencial redescriptivo de los textos en términos del yo.

Ricœur hace la síntesis de esta hermenéutica fenomenológica: "La interpretación de un texto culmina en la comprensión de sí mismo de un sujeto que en lo sucesivo se comprende mejor, se comprende de manera diferente o simplemente empieza a comprenderse verdaderamente. Esta culminación de la comprensión del texto en una autocomprensión es característica del tipo de filosofía reflexiva que en varias ocasiones he denominado reflexión concreta" (Ricœur, 1979, 198).

La hermenéutica fue radicalizada por Hans Georg Gadamer en su libro *Wahrheit und Methode* (1960), que rechaza la búsqueda romántica del genio del autor o de sus intenciones y la sustituye por una valorización del encuentro del crítico-intérprete con el texto en una tradición de comentario. Esta reestructuración de la hermenéutica resolvió el callejón sin salida dualista sujeto-objeto en el que Dilthey se había metido. La prioridad que se da al ser-en-el-mundo sobre el sujeto o sobre el conocimiento que el sujeto tiene de los objetos está tomada de la fenomenología revolucionaria de Heidegger en *Sein und Zeit* (1927).

Cuando la hermenéutica, después de Gadamer, ha sido formulada exclusivamente como una búsqueda de la comprensión que desdeña la explicación, su fracaso ha sido característico bajo la acusación de complacencia y de impresionismo subjetivo intelectualizado. La inadecuación de esta vía es evidente para la hermenéutica. Hay dos razones fundamentales de este estado de cosas. La primera es que la comprensión del texto no es un fin en sí, ya que esta vía rechazaría la propia recomendación de Gadamer de la autonomía del texto.

El objeto de la interpretación es la mediación entre el texto y el lector. Así, la comprensión hermenéutica sin la mediación del sistema de signos del texto deja de lado las exigencias esenciales que el texto impone al lector. Ya hemos insistido en el hecho de que el análisis formalista sin la constitución reflexiva del sentido no rima con nada; la hermenéutica fenomenológica reúne ambos. La otra razón por la que la hermenéutica necesita la explicación tanto como la comprensión tiene que ver con la necesidad fundamental en la crítica en tanto que comunicación de establecer un terreno de encuentro con los diversos lectores del texto y del comentario. La explicación cumple este papel.

Interpretar un texto es responder a la intencionalidad del texto aquí y ahora para mí. Así pues, la hermenéutica puede apelar a la tradición de Schleiermacher y de Dilthey, pero además debe formular preguntas decisivas: ¿cómo se apropia el crítico-intérprete del texto?, ¿sobre qué bases se involucra (él/ella) en la reconfiguración de su sentido?

La hermenéutica fenomenológica después de Gadamer y Ricœur ha rechazado las tesis opuestas según las cuales el sentido del texto está vinculado a las intenciones supuestas del autor, es decir, a la experiencia histórica del escritor, y también ha rechazado por inaceptable la hipótesis de la ausencia de un sentido estable en el texto, siendo el comentario un complemento derivado de la lectura inmediata. Los lectores de los textos se convierten en críticos-intérpretes de los textos cuando satisfacen las exigencias del texto y completan su sentido para ellos mismos y para los demás que comparten el texto. Es aquí donde hemos de reconocer que la antigua labor de la interpretación superó algunas de las aberraciones del siglo XIX y que la comprensión ha sido atemperada por la explicación. Como hemos dicho en la primera parte de este capítulo, explicar un texto consiste en poner de manifiesto las relaciones internas de la organización y de la composición, y comprenderlo es captar la intencionalidad que hace de él un todo y no simplemente un ensamblaje de palabras. La labor del crítico-intérprete hoy es ir más allá del proceso subjetivo de la lectura y de la comprensión del texto aprovechando las brechas del análisis formal. Tanto la estática formal del texto como la lengua en la que está escrito son independientes del intérprete y han de ser abordados como tales.

La interpretación que permite el sistema de signos no puede ser más que una deducción lógica, ya que el sistema de signos debe producir sentido. La interpretación es un comentario, una glosa del sistema semiótico en su relación con el sujeto que conoce.

Aunque esta noción más consumada de la interpretación ha sido expuesta en el seno de la tradición filosófica en obras de pensadores tales como Juan Luis Vives, Giambattista Vico, Wilhelm von Humboldt, Benedetto Croce y muchos más, siempre ha sido una voz discordante que se oponía al absolutismo reinan-

te. Recordemos con Aristóteles que la interpretación es la interpretación por la lengua antes de ser la interpretación de la lengua. La interpretación evita las trampas del objetivismo así como del escepticismo al insistir en que la propia interpretación es una expresión simbólica, pero con un estatuto ontológico que es distinto al del texto que se examina. Cualquiera que sea el método que se utilice en la explicación, hay algo que se impone: la relación de la interpretación con el texto sólo es posible dentro de una comunidad de locutores, de auditores y de comentaristas de este texto y de otros análogos. La labor del crítico que realiza la interpretación no se puede reducir ni a la explicación de la organización formal del texto ni a una elevación lírica del espíritu del crítico-intérprete. El proceso de explicación tiene el papel de una limitación necesaria a la comprensión individual del crítico-intérprete. La interpretación en la tradición de la crítica relacional acaba por describirse como vaga y provisional en sus ambiciones, pero también como una contribución al conocimiento dirigido a una comunidad y verificado por la comunidad. Sin una fuente común y sin arbitraje, la interpretación se convertiría en la promoción complaciente de los gustos personales, que la lectura nos impone de vez en cuando.

Si es cierto que siempre hay más de un medio de interpretar un texto literario, esto no quiere decir que todas las interpretaciones sean iguales y que puedan traducirse en ganancias o pérdidas como aproximaciones. El texto literario presenta un campo ilimitado de configuraciones posibles en un punto determinado de la historia, no se trata de un número ilimitado de variantes. Además, un aspecto esencial de la cuestión es la lógica de validación que, en cualquier momento de la historia en el seno de una comunidad de locutores, forma un consenso que evita el dogmatismo y el escepticismo a la vez. Tiene que seguir siendo posible defender o atacar una interpretación y confrontar interpretaciones rivales o servir de intermediario y encontrar un terreno de entendimiento. Así debe ser en la comunidad de los investigadores.

Para concluir, la interpretación, sean cuales sean los métodos que se utilicen para explicar la configuración del texto y sean cuales sean las ideologías y las prevenciones culturales que formen parte del proceso de comprensión del intérprete, consiste en la expresión reflexionada de la comprensión del intérprete mediatizada por el conjunto de vías explicativas que la precede y que la acompaña en el comentario crítico. La explicación desprende un sentido dinámico que el intérprete ha de hacer suyo si él quiere (si ella quiere o si yo quiero) comunicarlo a alguien más, es decir, debo (él, ella deben) comprender los indicadores referenciales que se han deducido de las vías explicativas. La dialéctica de la explicación y de la comprensión constituye el poderoso revelador de la interpretación.

Deducir el sentido de un texto es la primera etapa de la comprensión; comunicar el sentido de un texto a otros es el primer paso en la vía de la explicación

y el vaivén entre la explicación y la comprensión es el primer movimiento de la interpretación. Esta actividad común de la interacción humana en una colectividad se convirtió en una disciplina cuando se ocupó de textos escritos que se consideraba de alguna importancia para el conjunto de la colectividad, es decir, textos religiosos, jurídicos, históricos y literarios. La naturaleza de la interpretación tal como la he descrito en este estudio, al principio es conflictiva y de inmediato se convierte en una dialéctica productora de un equilibrio comedido entre la potencia del polo de apropiación del texto por el sujeto y las exigencias de los polos de trasmisión, en los que el texto se convierte en propiedad figurativa de otros.

Cada lector lee un texto utilizando modelos de coherencia basados en las experiencias de la vida en general y más particularmente en los lectores anteriores. Estos modelos de coherencia en general se ponen en tela de juicio y algunas veces la lectura de textos literarios los alteran. Así pues, la fenomenología de la lectura de los textos literarios se puede describir como la aplicación primera de modelos de coherencia, su desarrollo y su modificación continuos y, por último, su sustitución. El papel del crítico-intérprete en este proceso no es interrumpirlo, sino trasladarlo del terreno subjetivo al terreno de lo intersubjetivo; en otras palabras, proseguir la apertura del texto literario y hacer del diálogo a propósito del texto una parte integrante de la vida creadora, presente y futura, de la colectividad.

17

La evaluación en literatura

JOCHEN SCHULTE-SASSE

I

A lo largo de los años cincuenta, sesenta y comienzos de los setenta, se publicaron centenas y tal vez miles[1] (H. Schüling, 1971; J. Schulte-Sasse, 1976) de artículos y de libros sobre la evaluación literaria en Gran Bretaña y en Estados Unidos, en los países de lengua alemana, en la Unión Soviética, en Polonia y, en menor medida, en Francia. El punto culminante de esta obsesión por las cuestiones de valor se alcanzó probablemente entre 1965 y 1969, cuando algunos de los críticos literarios más conocidos del mundo llamado occidental, pero también en Alemania oriental, en Polonia y en la Unión Soviética, publicaron toda una serie de artículos y de libros sobre la evaluación literaria. Sólo de Estados Unidos y Alemania Occidental conté sesenta y dos publicaciones, de importancia capital, sobre cuestiones de valor estético durante este periodo de cinco años. Esta cifra se podría multiplicar considerablemente, por supuesto, si quisiéramos incluir publicaciones sobre cuestiones generales de crítica literaria, que tocan asimismo constantemente cuestiones de evaluación. Es un hecho que cualquier crítica literaria presupone la comprensión de lo que constituye la esencia del arte —de la función del arte en la vida del hombre. Toda premisa que se refiere a la función del arte implica, no obstante y necesariamente, una jerarquía de valores aceptada. La mayoría de los críticos son conscientes por supuesto de las premisas axiológicas subyacentes a la práctica de la crítica. El crítico y poeta norteamericano Yvor Winters, por ejemplo, declara en un ensayo influyente en su época y titulado *Problems for a modern critic of literature* (1956), que tendríamos que tener "una idea clara de la función de la

[1] Una bibliografía que sólo abarca publicaciones que tratan del "kitsch" antes de 1971 comprende 819 títulos; véase Hermann Schüling (1971).

Mi propia bibliografía (selectiva) ofrece una lista de 317 títulos sobre el problema de la evaluación literaria antes de 1975.

literatura en general para que pudiéramos evaluar las formas a la luz de esta causa final" (Winters, 1957, 24).

A primera vista, mi declaración con respecto a la abundancia de publicaciones que tratan de las cuestiones de valor contradice las primeras líneas de un ensayo reciente e importante de Barbara Herrnstein Smith sobre "Contingencies of value". "Un rasgo curioso de los estudios literarios norteamericanos es que uno de los conjuntos de problemas más venerables, más centrales, más significativos en materia de teoría e inevitables en el plano pragmático, de los problemas relacionados con la literatura, no es objeto de investigaciones serias desde hace cincuenta años. Hago alusión aquí a que no es sólo el estudio de la evaluación literaria el que ha sido, podríamos decir, 'descuidado', sino que también toda la problemática del valor de la evaluación se ha esquivado y descartado explícitamente del mundo de las letras"[2] (B. Herrnstein Smith, 1983, 1). Es cierto sin duda que, de manera más o menos paralela a la ola de escritos sobre los problemas axiológicos, ha habido movimientos críticos de importancia igual que se han empeñado en descartar completamente las cuestiones de la evaluación. *Anatomy of criticism* (1957) de Northrop Frye, texto en el que se lanza un llamado para que se dejen de lado las cuestiones axiológicas en la práctica de la investigación y para que se acepte "el juicio de valor directo del buen gusto, basado en una información segura", es el caso idóneo mejor conocido. Pero Herrnstein Smith no pretendía que su declaración se limitara a estos gestos de exclusión deliberada: esta declaración tenía que incluir también los escritos sobre problemas axiológicos. Herrnstein Smith describe el proceso de una evasión que se remonta mucho en el tiempo, a partir de una perspectiva que el discurso tradicional sobre la evaluación ha descartado no hace mucho. Las discusiones tradicionales sobre el valor presuponen siempre la existencia y la fuerza de los valores estéticos; estas discusiones se desarrollan en el marco de un sistema establecido o aceptado de valores diferenciados, y concentran su atención en la regulación minuciosa del conocimiento de los valores. Dado el interés que este conocimiento dedica al papel global que desempeñan los valores en la reproducción cultural de las sociedades humanas, Herrnstein Smith trata en cambio de comprender los mecanismos mediante los cuales las diferentes culturas privilegian algunos objetos y de este modo suprimen la contingencia fundamental de todos los valores. El problema de saber si los valores son relativos o absolutos, que ha paralizado el pensamiento tradicional en materia de evaluación durante tanto tiempo, puede también verse transformado

[2] Éste es un elemento esencial de la discusión sobre los valores estéticos en las sociedades modernas, al menos desde el ensayo de David Hume *Of the standard of taste*, que data de 1757.

en cuestión histórica y económica. Si los valores no son "ni una propiedad inherente de los objetos ni una proyección arbitraria de los sujetos sino, antes bien, productos de la dinámica de un sistema económico" (B. Herrnstein Smith, 1983, 11), entonces el análisis de los mecanismos mediante los cuales estos sistemas se reproducen o no prosperan, desplaza la preocupación tradicional referente a la validez de los valores de la que siempre se parte. En este sentido, Herrnstein Smith tiene toda la razón cuando afirma que el mundo universitario ha esquivado las cuestiones referentes al valor.

En este ensayo, no seguiré la trayectoria de Herrnstein Smith, sino que prefiero acampar dentro de las fronteras del discurso establecido en materia de valor y preguntarme si este discurso contiene signos que nos permitan leerlo contra su propia naturaleza y descubrir las motivaciones ocultas que no hallan expresión directa en los fines que declara como propios. Después de esto, con base en mi crítica, me preguntaré si una práctica crítica diferente que evitara los problemas que voy a analizar pertenece al terreno de lo concebible y cuál debería ser la dirección de la investigación para concebir una práctica así. Para preparar este acercamiento, empezaré por esbozar algunos elementos fundamentales del discurso crítico-literario sobre el valor.

Cualquier discusión de los valores *estéticos* está influida por las normas no estéticas y los valores representados en literatura. En su ensayo titulado "Función, norma y valor estético, en tanto que hechos sociales", el estructuralista praguense Jan Mukařovský (1970 *b*, 103) llega a definir la obra de arte como "una verdadera reunión de valores no estéticos (extrínsecos) y nada más que, precisamente, esta reunión". El valor estético de una obra de arte nace de la manera en que organiza los valores no estéticos; el valor estético "no es más que una... expresión sumaria de la totalidad dinámica de sus relaciones recíprocas". Antes de que podamos abordar la cuestión de saber cómo, según el discurso establecido que trata de la cuestión de los valores, la organización textual de valores exteriores a la obra puede transformarse en valores estéticos, hemos de preguntarnos cómo se re-presentan (por lo común) las normas y los valores en literatura.

La literatura contiene elementos ideológicos cuyo valor semántico sigue estando determinado en parte por su contexto socio-histórico y psico-histórico. El nivel más importante en el que la literatura basa su naturaleza normativa (ideológica) es el de las constelaciones de personajes y de las estructuras de la intriga. Se puede describir la narración de relatos como un proceso ideológico de comunicación porque no se separa de la aptitud del relato para mediatizar la significación de una manera indirecta, gráfica, no conceptual, es decir, de construir modelos explicativos de comportamientos y de actos —por los que los lectores están en condiciones de captar o de elaborar sus propias expe-

riencias. La ficción puede desempeñar el papel de un modelo de esta índole porque los personajes literarios funcionan como paradigmas ideológicos yuxtapuestos. Los lectores son conducidos de este modo a la evaluación del aspecto de los personajes, con los que se identifican de manera favorable. En otras palabras, en el transcurso del proceso de narración, a los personajes literarios se les atribuye una serie de normas y de valores de acuerdo con un orden jerárquico; esto es susceptible de modificar la reacción de los lectores. En términos textuales, a estas normas y estos valores se los puede describir —según la semántica estructural de Greimas— como marcadores semánticos (es decir, ideológicos). Estos marcadores no sirven para caracterizar a los personajes como individuos, sino más bien para situarlos en tanto que construcciones ideológicas congruentes que pueden asumir funciones en el seno de la constelación ideológica del texto. Los marcadores semánticos de un personaje literario determinado pueden ser descritos, por lo tanto, como haces de marcadores, generalmente coherentes; en la "gran" literatura, pueden ser más vastos y más complejos y también más sujetos a variaciones que en la literatura popular. No obstante, en todos los casos, identifican más o menos claramente al personaje. Dado que estos marcadores pueden ser ideologemas (y con frecuencia lo son) emanados del contexto socio-histórico, la literatura tiene la posibilidad, no sólo de construir oposiciones de valores intrínsecos entre los marcadores semánticos o sus soportes, los personajes literarios, sino también de incorporar o de reconstruir las oposiciones de valores de la realidad social (y psicológica) que ofrecen una pertinencia ideológica. Los elementos, que constituyen constelaciones ideológicas, no permanecen naturalmente en un estado de equilibrio estático. En literatura, la estructura de la intriga se despliega en el eje temporal; se transforma así en una lógica de la intriga y somete a las constelaciones semánticas del texto a un proceso intrínseco de evaluación, del que el lector comúnmente es inconsciente.

Hasta aquí, este esquema se aplica a dos formas de narración literaria, la de la "gran" literatura y la de la literatura "de masas". El discurso tradicional sobre la evaluación introduce en esta etapa categorías de las que se pretende que son aptas para hacer la distinción entre textos de gran valor y de poco valor. El grado de complejidad o de ambigüedad (*new criticism*), "de profusión de la tensión estética" (Wolfgang Kayser; Walter Müller-Seidel), el equívoco, la "polisemia" o "la fecundidad de la interpretación" (Wellek/Warren; Max Wehrill), se considera que separan lo "bueno" de lo "malo". La organización o la potencia formadora, específicamente estéticas, del arte integran a los elementos externos "al orden de composición y al orden gramatical [de manera tal] que sean atrapados en un tejido de relaciones", que se "liberen de sus límites propios y de su carácter unilateral, y que generen una multiplicidad de

significaciones. Estas significaciones, en su multiplicidad, no pueden ser reflejadas de manera consumada. Los elementos integrados producen significaciones representativas y hasta simbólicas para otras formas de vida, otras épocas y otras representaciones" (W. Emrich, 1964, 983). El modo de organización textual que caracteriza a la "gran" literatura se considera que reduce el vínculo entre el texto artístico y el contexto social; nos permite liberarnos de las limitaciones sociales y reflejar la significación artística, sin hacer caso de las necesidades de la vida.

La argumentación característica del uso de estos criterios toma el siguiente aspecto (cito un ensayo escogido al azar, escrito en 1969 por el crítico norteamericano Murray Krieger):

Cada uno de los aspectos, [de una obra de valor, contribuye] a mantenernos en el mundo de sus símbolos e impide que huyamos al mundo de los referentes y más allá, al de la acción, al mundo de las relaciones externas, en el que lo cognitivo o lo ético tienen tendencia a descartar lo que no es más que estético... la poesía de primer orden [...] recrea sus significaciones a partir de su propio sistema [...] Todo acto crítico, a condición de que su objeto sea un poema adecuado [...], es una lucha y un compromiso entre la estructura simbólica intraducible que es el poema y los símbolos más triviales que el crítico le aplica. Estos símbolos definen y limitan su visión. Y por esto cada acto crítico resulta que es también una lucha y un compromiso entre la nueva visión de la obra única en su género y la visión antigua de su lector, la cual sólo trata de reforzarse. Hay en ello una doble actividad, aparentemente paradójica, que 1] permite que el lector consciente de sí mismo (lo cual no es sino otra expresión para el término "crítico") capte la obra únicamente mediante el sesgo de las categorías de visión que él le aporta —lo cual quiere decir: mediante la reducción de la obra a lo que permitirá el yo antecedente— y, no obstante, 2] lo lleva a ampliar su visión para que él se adapte a la novedad que la obra acarrea. En este último caso, su visión limitada llega a ser menos limitada, su visión antigua se ha renovado, literalmente reconstruido en algo más completo, refrescado por la cualidad de lo inmediato, hasta recibir una nueva definición. Si el lector sólo se entrega a la primera mitad de esta doble actividad —si no utiliza la obra más que para reforzar su visión, y la adapta a su visión genérica preexistente—, entonces, por supuesto, le ha negado a la literatura, así como al comercio que mantenemos con ella, su función propia, que es hacer de él más de lo que era —o un ser diferente al que era—, formarlo al modo de visión de la literatura [...].

Sea cual sea nuestra decisión con respecto a la situación ontológica del objeto literario, su existencia, su significación y su valor, antes de que entremos en colisión con él, sabemos que no podemos hablar de él más que a través de la polvareda de esta colisión. Nos enderezamos, no somos ya del todo los mismos, y tratamos de hablar con precisión de lo que nos ha afectado y de la potencia de lo que ha sucedido y de la especie de adversario que hemos encontrado. ¿Y quién nos corregirá sino otros que han sufrido encuentros similares y cuyas descripciones serán también parciales y egoístas? Nadie podría negar el encuentro, nadie puede negar hasta qué punto ha sido

cambiado por él, y no obstante, cada quien tendrá su versión personal, cada quien hará su propio balance (M. Krieger, 1969, 301, 304, 308, 309).

En un estudio crítico de las teorías de la evaluación literaria que escribí en 1971 (1ª ed. en libro, 1976), expresaba la opinión, con la que estaban de acuerdo otras personas, colegas que se interesaban por el aspecto socio-histórico de las cosas, y políticamente comprometidos, de que nuestra labor principal y hasta primordial de intelectuales que trataban de desmontar el mecanismo de la ideología en la reproducción cultural, consistía en criticar los supuestos semánticos u ontológicos de declaraciones como la que precede. La pregunta que nos guiaba era la siguiente: ¿Es verdaderamente posible para una obra de arte disociarse, es decir, disociar sus materiales semánticos, las configuraciones semióticas que emplea, sus estrategias retóricas, de la Historia? O bien ¿no está siempre el arte imbricado y es parte activa de lo que parece una lucha por el poder en materia de comunicación, una competencia por la significación en una sociedad dada? La respuesta es totalmente clara. Una vez que hubiéramos descubierto las numerosas interconexiones entre los textos literarios y sus contextos socio-históricos, pensaríamos que habríamos fundado sobre una base socio-histórica un nuevo modo, no sólo de interpretación, sino también de evaluación estética. Nuestro criterio último era el reconocimiento o el rechazo, mediante la obra de arte, de la lucha por la emancipación de los grupos o de las clases oprimidas y por la creación de formas estéticas portadoras de significaciones socialmente pertinentes. Como no éramos beocios en materia de arte y no creíamos en la superioridad de la obra de arte bien intencionada pero superficial, criterios como la complejidad, la ambigüedad y la ironía regresaban a nuestro discurso. Nosotros creíamos que el reflejo estético de significaciones socialmente pertinentes tenía un efecto inmediato y liberador en las actitudes y las tomas de conciencia. Raras veces extendimos nuestro interés hasta llegar a preocuparnos por un análisis crítico de la situación y de la función del arte, de su impacto en la manera en que las sociedades modernas los hombres reaccionan al contenido artístico.

Desde el punto de vista desde el que se analiza la función del arte en tanto que institución en las sociedades modernas, la creencia idealista en una autonomía semántica y estética del arte, por una parte, y, por la otra, en una evaluación socio-crítica del arte, con respecto a un continuo histórico (que por lo común se percibe estructurado desde un punto de vista histórico-filosófico), ambas tienen mucho más en común de lo que pareciera a primera vista. Ambas comparten una fe en un arte que expone los valores estéticos y que es capaz de ordenar las significaciones. Ambas implican una creencia en una conexión esencial, indispensable, entre la significación y los valores estéticos, aun cuan-

do uno de ambos enfoques tiende a separar la significación de su contexto más que el otro. Ambos comparten por último una creencia en la comunicación común a la que se considera un fenómeno fundamentalmente polémico y en cualquier caso, un proceso que pertenece a la lógica de la identidad y mediante el cual se puede encontrar la "verdad". Ambas comparten la opinión de que el arte, de una u otra manera, estaría en condiciones de reorganizar los elementos de la comunicación común de un modo que haría del arte algo particular. Para citar a E.D. Hirsch, quien ha proporcionado varias contribuciones al debate sobre el valor estético, cuando éste hacía furor: "Los valores que se adhieren necesariamente a una descripción de la significación son aquellos que subsisten entre la significación y las actitudes subjetivas que la constituyen. En otras palabras, los únicos juicios de valor inevitables en el comentario literario son aquellos que están necesariamente subentendidos en la interpretación. Una interpretación de la significación no podría evitar los juicios de valor correlativos a la significación; es imposible representar una imposibilidad ontc'ógica" (E.D. Hirsch Jr., 1969, 329). En este caso se considera que la literatura es una estructura significativa cuyos principios de estructuración se derivan de actitudes axiológicas que determinan nuestra visión del mundo. Para citar de nuevo a Hirsch: "La interpretación (descripción) de una obra literaria es necesariamente correlativa a las tomas de posición específicas del sujeto, que constituyen su significación... Los afectos y los juicios de valor subsisten necesariamente en la relación entre las significaciones y estas tomas de posición subjetivas que les son correlativas. Estos juicios de valor son inherentes, así, a la descripción literaria" (E.D. Hirsch Jr., 1969, 331).

Es evidente que, con apenas algunos cambios terminológicos, esta cita podría convertirse en el tipo de declaración que se encuentra en múltiples publicaciones que tratan de las cuestiones de valor y que presentan un compromiso socio-histórico. La "toma de posición subjetiva" se convertiría en la de un grupo o de una clase social, o también de un periodo histórico, y así sucesivamente. Los críticos, motivados en términos socio-históricos y que utilizan argumentos materialistas, parten asimismo del supuesto de que la obra de arte de valor es una estructura significativa organizada de acuerdo con un sistema de valores. Ellos también parten del supuesto de que el arte en general es, en cierta medida, un terreno de simulación en el que los valores, las significaciones y las identidades están en competencia. Esta toma de posición no está tan alejada como se podría creer de la del idealista liberal, para quien la obra de arte de valor es el símbolo de una "esfera pública liberal": por lo tanto, el medio gracias al cual una comunidad de críticos reflexiona sobre la complejidad de la significación de una manera que mantiene una estrecha relación con una noción ideal de debate público. En una perspectiva de esta índole, el arte per-

mite que un público liberal se dedique a una reflexión sobre los valores que guían la interacción de comunicación en una sociedad burguesa. Al así hacerlo, el público reflexiona según su modo de ser. En otras palabras, la organización estética de la significación en el gran arte establece una relación de juego entre los lectores y la significación. Esta relación, no obstante, tiene un efecto práctico de gran alcance. Permite que la literatura se convierta en un objeto de interpretación, a pesar de que, simultánea y temporalmente, se suspende toda aplicación de la significación, así interpretada, a la praxis. Dado que la interpretación y la evaluación de la literatura no se interesan más que en la discusión de una significación que podría proporcionar *en potencia* una orientación a la acción, pero cuya aplicabilidad práctica está constantemente suspendida en el momento de su discusión estética, la interpretación del arte, según esta perspectiva, no puede o no debería estar determinada por cualquier interés extrínseco; no debería incluso ser concebida para desconstruir las normas y los valores, que la obra trae consigo, ni para asegurar con ello un efecto inmediato fuera del terreno estético.

En una perspectiva "posmoderna", que es la de una reflexión crítica sobre el efecto que puede tener la diferenciación de la sociedad en la diferenciación funcional, emparentada, de discursos como el del arte, las teorías de la evaluación marxista e idealista-liberal, escritas en el mismo lapso, revelan sorprendentes afinidades. Cuando designan al arte como una configuración que se apropia de la realidad, las teorías marxistas hacen hincapié, por supuesto, en la especificidad histórica de obras de arte individuales. Pero también ven el arte como un medio gracias al cual el público adquiere un saber, interpretando constantemente las estructuras de significación. También en este caso, se considera que las estructuras estéticas son intrínsecamente infinitas (y por lo tanto, hacen de la interpretación una labor que nunca terminará), aun cuando la delimitación de la obra individual mediante fronteras externas, formales, obliga a que el crítico establezca una relación mutua y recíproca entre el arte y el despliegue de la Historia, considerado como un proceso de emancipación. Los dos enfoques tratan de la literatura como si todo lo que contara en estas cuestiones de valor fueran las formas del contenido (incluida la organización estética) y el valor de las obras *individuales*. Las discusiones sobre el valor no han tomado en cuenta la posibilidad de un poder de formación, producido por los principios *institucionales* de estructuración, que sobredeterminan los contenidos éticos y las actitudes axiológicas de los sujetos.

Como lo sostendré más adelante, el estatuto institucional de la estética determina en la modernidad el discurso sobre la evaluación. No obstante, éste no ha logrado prestar atención crítica a este estatuto institucional que ha tenido el poder de modelarlo. De ello resulta que muchas veces los críticos se preocupan

de no difuminar las fronteras entre lo estético y lo no estético. Esta preocupación sólo es posible después de que se ha logrado descartar la pregunta de la diferenciación funcional de las instituciones y de los discursos (por ejemplo, formulando la hipótesis de que la separación del arte y de la vida es algo natural), y después de que se ha aceptado la premisa de que la conciencia humana es un órgano homogéneo y unificado, libre de un sometimiento a los compartimentos institucionales. La exclusión sistemática de las cuestiones que tratan de la diferenciación funcional es más evidente, por supuesto, en los autores que se apoyan en la hipótesis de la existencia de un cosmos ordenado de los valores humanos y que sostienen que existe una continuidad entre los valores estéticos y los que no lo son. Hirsch, a modo de ejemplo, mantiene que "un ensayo técnico, una conversación común o también un poema..., poseen valores propios, necesarios; por supuesto, los valores difieren, pero la estructura del argumento en favor de su existencia es la misma. De esto se deduce que no hay ninguna razón válida para aislar a la literatura del arte dentro de un misterioso terreno ontológico separado de las otras realidades culturales [...]. Se presta un valioso servicio a las ciencias humanas aceptando y no deplorando el hecho de que los valores de la literatura forman un continuo con todos los demás valores compartidos en la cultura humana" (E.D. Hirsch Jr., 1969, 331). En esta perspectiva, el arte se percibe con demasiada facilidad como un medio de socialización que se ha de poner bajo la vigilancia de los árbitros del poder en materia de política cultural.

Sin embargo, la aplastante mayoría de las teorías de la evaluación *yuxtaponen* la comunicación estética y la comunicación cotidiana; aquélla está libre de las servidumbres a las que ésta se somete. Estas teorías parten del supuesto de una cierta noción del texto, de la lectura, y de la función de la estética considerada en relación con las demás funciones. El hecho de que el discurso sobre la evaluación no viole por lo general las fronteras institucionales del arte, es decir, que no apunte su proyecto crítico a estas fronteras, y que acepte y afirme así la diferenciación institucional, característica de las sociedades modernas, constituye en sí un objeto de investigación que vale la pena. En lo que sigue, no discutiré la posibilidad de la evaluación literaria o la existencia de valores estéticos, sino más bien la función (estética), en las sociedades desarrolladas, del *discurso universitario* establecido que trata de la evaluación y está destinado a una élite instruida.[3] Este discurso refleja la función que la estética ha ido

[3] Esto no significa en modo alguno que el discurso sobre la evaluación que surge en la actualidad en el tercer mundo tenga una función diferente. Al contrario, las presiones de la modernización parece que empujan a la inteliguentsia del tercer mundo en la misma dirección; véase Edgar Wright (1973) y Rand Bishop (1975), entre otros.

asumiendo en su conjunto cada vez más en el transcurso del proceso de modernización.

II

El papel no estético que desempeña la estética (en último término) en las sociedades modernas funcionalmente diferenciadas llega a ser visible a partir del momento en que las teorías de la evaluación introducen criterios cuya finalidad es separar la estética de la vida cotidiana. Estos criterios, y esto es lo que yo expongo, designan la razón verdadera de la apreciación específica de la que goza el arte en las sociedades modernas. En la cita de Murray Krieger, este elemento emerge a la superficie cuando el autor sostiene que "criterios como la ironía, la ambigüedad, la paradoja y la tensión, reciben un valor" en la medida en que son los medios para impedir la "evasión" al "mundo de los referentes y más allá, al de la acción, al mundo de las relaciones externas en el que lo cognitivo o lo ético tienden a excluir lo que no es más que estético" (Krieger, 301). Lo moral y lo cognitivo son los dos terrenos de la reproducción de una sociedad que han sido más modelados por el proceso de modernización. La reproducción material y tecnológica, para designar con un término diferente el saber, así como la reproducción política o moral de la sociedad, ambas están determinadas por una lógica de la identidad cuyas bases filosóficas fueron establecidas a lo largo de la historia de la filosofía occidental durante el periodo que va de Descartes a Kant. Los criterios de la lógica de la identidad que atañen a la verdad o a la corrección, a modo de ejemplo, han sido la fuerza metodológica que ha guiado las tentativas de apropiarse y explotar la naturaleza en las sociedades modernas. La lógica de la identidad, que subtiende el modo de reproducción material y cultural de las sociedades modernas en su desarrollo victorioso a través de los tiempos, ha eliminado la alteridad cualitativamente significativa subsumiéndola a las limitaciones de un pensamiento que busca la identidad. En el plano psicológico, el desarrollo triunfante de la lógica de la identidad ha llevado al establecimiento y al dominio de un modo de subjetividad que ha producido identidades del Yo egocéntricas. La modernización ha significado el avasallamiento o la eliminación de la diferencia cualitativa por la diferencia cuantitativa, ya se trate de una diferencia tanto entre seres humanos como entre identidades semánticas, entre culturas o entre lo que sea. El argumento es muy conocido y no hay ninguna necesidad de comentarlo aquí.

Hay algo más, resultado de este efecto tan conocido de la modernización, y que es más importante respecto de la posición específica de la que goza el arte

en el mundo moderno. Si tenemos en mente que la identidad *es* la enajenación —que hablamos de la identidad y de la enajenación en un sentido metodológico, psicológico o social—, llega a ser claro entonces que la eliminación de la enajenación siempre implica una disolución al menos parcial de la identidad. El surgimiento de un grado *más alto* de identidad y de diferencia en la organización psicológica, cognitiva y social de las sociedades modernas, ha favorecido la nostalgia concomitante de modos de existencia que eran capaces de superar o de desagregar temporalmente la diferenciación social, es decir, la enajenación o la distancia. Este deseo complementario de desmantelar las fronteras establecidas en torno a las identidades en la modernidad —complemento de las presiones sociales que obligan a comportarse como seres racionales y a entregarse a tareas racionales— es el que está en la raíz de la función específica y de la apreciación específica del arte en la modernidad.

Cuando consideramos la teoría y la práctica de la evaluación estética en esta perspectiva, podemos ver que ambas están guiadas por una concepción subyacente del arte, que es el sueño de una mediación o de una reconciliación de la identidad y de la disolución: este sueño todavía es el de rebasar la enajenación o la identidad y la alteridad. Cuando Krieger habla del valor de la ambigüedad, de la ironía o de la complejidad artísticas, él participa —únicamente con el empleo de una terminología moderna por añadidura— del proyecto kantiano de establecer un terreno para la imaginación humana que no esté determinado por las limitaciones de la identidad y de la racionalidad. El sueño liberal de una discusión sin confrontación de la significación es inherente a su definición de la "colisión" entre una obra de arte y el lector; refleja el mismo deseo de mediación entre la delimitación y la disolución. Mi opinión es que se trata de un ideal omnipresente en las teorías de la evaluación que, a fin de cuentas, no pueden comprenderse más que en la doble perspectiva socio-histórica y psico-histórica. Cuando por ejemplo Roman Ingarden habla de "la armonía polifónica" del arte o cuando Nicolai Hartmann sueña con una "generalidad intersubjetiva" de los valores —aquello que según él no significa "nada más que la unidad de aquellos que tienen la actitud que conviene (*adäquat Eingestellten*)" (N. Hartmann, 1953, 322), expresan un deseo característico de la modernidad: el de una comunidad, de un lugar aparte de la sociedad, donde la enajenación y el aislamiento han sido abolidos y donde, a la vez, la "verdad" se puede determinar mediante la búsqueda estética del rebasamiento de la incompatibilidad y de la oposición de significaciones fragmentadas y troceadas. Asimismo, cuando otro crítico declara: "Cada obra sigue siendo inagotable. Cuando se reflexiona en ella, se siente que crecen alas" (E. Trunz), la imagen del vuelo expresa manifiestamente un deseo de violar las taxonomías que se han de reconocer permanentemente en el comportamiento cotidiano. Además, la con-

notación sexual de la metáfora del ala es más que obvia (en su *Traumdeutung*, Freud observó que "es muy frecuente que soñar con volar o planear ponga de manifiesto el deseo sexual"). Esta metáfora, una de las más comunes en el discurso sobre la evaluación literaria (J. Schulte-Sasse, 1976, 65), expresa el sueño que la sociedad inculca de abandonar las limitaciones de la realidad y de la lógica.

La distinción entre identidad y disolución, que vuelve a la superficie en la retórica de los discursos sobre la evaluación, connota la distinción psicoanalítica entre proceso primario y proceso secundario. En el plano ontogenético, así como en el de la filogenia, esta distinción es muy importante. Nos permite, por ejemplo, comprender la necesidad que el individuo tiene de estrategias gracias a las que podrá construir conjuntos o bases de símbolos y de normas que permitan un dominio del entorno y superar la indiferenciación del proceso primario. Nos permite también comprender, en términos psicológicos, el surgimiento de estrategias de sistematización, de jerarquización y de polarización en los seres humanos; nos permite finalmente comprender, en términos psicogenéticos, el deseo latente de experiencias de disolución, la presencia de contraestrategias destinadas a generalizar la separación del sujeto y del objeto y el gusto por las asociaciones no lógicas. Pero cuando esta distinción vuelve a salir a la superficie en un contexto crítico-literario y determina la retórica de las teoría de la evaluación, se transforma en una dialéctica *estática* entre dos aspectos complementarios de la subjetividad moderna. Esta distinción se refiere aquí a un instinto que apunta a reconciliar, en lo simbólico y lo imaginario, la necesidad de delimitaciones cartesianas que el proceso de civilización ha obligado a adoptar al género humano —y cada vez más—, por una parte, y por la otra, el deseo romántico de disolución. Entonces es cuando reaparece un dato sociogenético y psicogenético en relación con el surgimiento de la subjetividad moderna, en forma de un deseo de presencia, de satisfacción intemporal, que cambia nuestra comprensión de las formas estéticas y de su valor. La búsqueda estética de un reconocimiento del mito en el seno de la modernidad, por ejemplo, siempre contiene un deseo de desmantelamiento de las barreras entre individuo e individuo, entre sujeto y objeto —entre los seres humanos y la naturaleza.

Las artes, por supuesto, sobre todo desde hace doscientos años, han descrito en múltiples ocasiones un deseo místico de esta índole. Las novelas en las que se piensa conmúnmente cuando se piensa en descripciones de experiencias de disolución o de descentramiento en literatura, son novelas en el sentido medieval del término, historias de amor o, generalmente, historias sentimentales. En la "gran" literatura, parece que se limitan a la tradición del romanticismo. Huelga decir que ésta es una simplificación manifiestamente exagerada. En

una obra fascinante, que tiene que ver exactamente con esta dimensión mítica en la novela anglo-norteamericana, Gabriele Schwab (G. Schwab, 1987) mostró cómo y por qué tantas novelas modernas tienen la obsesión de buscar experiencias de descentramiento o de modos de experiencias que reconcilien la tendencia dicotómica de la subjetividad. *Moby Dick*, por no citar más que un ejemplo, es uno de estos mitos modernos en el que la inmensidad del Océano da a Ismael la ocasión de encontrar las capas de la subjetividad moderna enterradas por el proceso de civilización. La enfermedad o la locura pueden constituir una materia tan idónea para la descripción de estos deseos como las formas de la disolución erótica. En su análisis de las novelas de Saul Bellow, Sylvia Plath, J.D. Salinger, Philip Roth y John Updike entre otros, Richard Ohmann ha expuesto la tesis de que la novela típica de los años sesenta y setenta, que expresa un deseo compensatorio de disolución, estaba centrada en la enfermedad y los recuerdos de la infancia: "La persona que se aferra a la infancia como única defensa contra las relaciones sociales capitalistas y patriarcales es la mayor parte del tiempo un hombre, o una mujer, ya instalado en su papel adulto, pero que sólo aparenta ser un miembro de la sociedad, productivo y bien adaptado." Así es como hasta la novela de la crítica social se define por un deseo de disolución: "Casi siempre, estas visiones de una vía mejor nos dirigen al pasado, y la mayor parte de las veces a una infancia individual en la que el Yo estaba engullido en el seno del amor familiar y en el que la sociedad estaba lejos, fuera de la vista... En casi ninguna de estas novelas hay un terreno de erotismo festivo que se libre de la falsedad de las relaciones sociales, y en el que se podría volver a encontrar la unidad infantil del cuerpo y del espíritu" (R. Ohmann, 1983, 215).

Por muy importantes y difundidos que estén estos elementos de las obras individuales en el arte moderno, mucho más importante es la manera en que el mismo deseo determina el estatuto *institucional* del arte en las sociedades modernas funcionalmente diferenciadas. De acuerdo con el discurso sobre la evaluación, el arte proporciona a la humanidad un modo de experiencia que no es simplemente complementario o compensatorio en un sentido lineal: no ofrece simplemente una experiencia imaginaria de la disolución por la que se suspenda temporalmente la necesidad psicológica y cognitiva de pensar y de comportarse en términos de identidad. Más aún, se considera que el arte representa un modo de experiencia que *reconcilia* la oposición entre identidad y disolución; el arte supera así el proceso de diferenciación estructural que la modernidad ha provocado.

Podemos constatar con ironía que el fardo de la redención con el que se ha cargado al arte ha llevado —y en particular, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los años setenta del nuestro— a una hipóstasis y a una reificación de

la noción de valor artístico que somete al arte a esta lógica de la identidad que se considera que él rebasa. Herrnstein Smith tiene razón cuando afirma que la "tendencia en toda axiología estética formal ha sido explicar las constantes y las convergencias por medio de cualidades propias de los objetos o por la hipótesis de un conjunto de rasgos universales, y explicar las variabilidades y las divergencias por los errores, los defectos y los prejuicios de los sujetos individuales"[4] (B. Herrnstein Smith, 15). Esta tendencia a la reificación de los valores no contradice en nada mi tesis de que el discurso sobre la evaluación está determinado por un deseo de experiencias imaginarias de disolución. Pues el deseo de fijar su identidad en la estabilidad de una entidad o de un universal trascendente es idéntico al avasallamiento del Yo a otro yo. Esta sumisión del Yo a otro equivale a transgredir emocionalmente el aislado de la identidad; ésta encuentra también su origen por lo tanto en un deseo de superar la oposición entre identidad y disolución. Además, sostener que la experiencia estética es capaz de reconciliar identidad y disolución no impide que la propia reconciliación esté sobredeterminada por el deseo de una experiencia de descentramiento; la experiencia estética proporciona una disolución en segundo grado. Yo emitiría la opinión de que el desprecio habitual de las élites culturales por lo que se denomina el kitsch ha aumentado con el hecho de que el arte y el kitsch tienen funciones parecidas a los ojos de sus públicos respectivos. El kitsch ofrece experiencias compensatorias de una manera lineal, no refractada —más acá de toda reconciliación imaginaria de la identidad y de la disolución. No vacila en representar libremente situaciones sentimentales en las que se considera que el lector se identifica del modo más directo posible. Los críticos tienen razón por lo tanto cuando denominan al kitsch un "gozo de sí que los objetos kitsch estimulan", un "gozo de sí en el que el gozante puro (que no tiene motivación ni estética ni lúdica) goza de su propio estado" (L. Giesz, 1971, 48 y 40).

Por diferentes que puedan ser la experiencia narcisista del kitsch y el placer más dominado al que aspira la élite cultural, toda experiencia estética en las sociedades modernas está sobredeterminada por un deseo fundamental de experiencia de descentramiento. La razón de esta sobredeterminación está en el hecho de que el arte, en tanto que institución, está integrado a una sociedad dominada por esta lógica de la identidad. El estatuto del arte en una sociedad funcionalmente diferenciada estará, así, siempre sobredeterminado por la lógica de la identidad a la que contribuye a contrarrestar proporcionando experiencias estéticas. En una perspectiva psicoanalítica, podríamos decir que el concepto de valor en materia de arte, concepto osificado por el positivismo y que

[4] Véase nota 2.

caracteriza al discurso sobre la evaluación, está en condiciones de proporcionar y de desplazar la angustia de los hombres. La osificación de los valores estéticos y su transformación en mística reflejan una "tendencia histórica a aferrarse colectivamente a hechos no impugnables, así como a fenómenos primeros, 'arquetipos', 'categorías fundamentales' antropológicas u ontológicas, todos inmutables" (H. Kilian, 1971, 101, 102). Esta tendencia puede ser "interpretada hipotéticamente como un síntoma de inquietud o de defensa contra la inquietud. Cuando una conciencia histórica ha perdido el sistema de referencia, estático y absoluto, que formaba un escudo tradicional, se siente amenazada por una pérdida parcial de realidad" (H. Kilian, *ibid.*). Por muy incompatibles que puedan ser a primera vista la tendencia a hacer del valor una mística y un deseo de experiencia de descentramiento, ambos tienen la misma función psicológica.

En las sociedades modernas, el estado paradójico de la estética que estructura las teorías de la evaluación está determinado, pues, por la aceptación primera por el arte moderno del proyecto de la modernidad tal como fue descrito por Kant. Estas teorías persisten en pensar en términos de identidad, en considerar la comunicación, fuera del arte, en términos de lucha y consideran que el arte es una institución indispensable a la sociedad porque proporciona a la humanidad un medio en el que las leyes de la identidad están simultáneamente preservadas y en suspenso, y que, por lo tanto, protege al pensamiento humano de la atrofia semántica.

III

Yo defendería la práctica que trata de descubrir las estructuras de significación inherentes a las configuraciones narrativas como una actividad crítica esencial e indispensable, sobre todo si las configuraciones narrativas, como es con frecuencia el caso, disimulan los intereses ideológicos de los grupos sociales que recogen en ellas. Sea cual sea el grado en el que la validez de esta crítica pueda modificarse por nuestra reflexión sobre las condiciones previas y sobre las posibilidades de esta actividad crítico-ideológica, así como sobre la posibilidad de su institucionalización, es esencial dedicarse a esta crítica, aun cuando las reglas polémicas de la lógica de la identidad determinen su práctica. Es necesario que en el seno de la sociedad haya un lugar para empresas intelectuales que revelen las implicaciones ideológicas de las que son portadoras las configuraciones narrativas y las estrategias de evaluación de las intrigas. El propio término de "evaluación" logra por lo menos algo: el acento se desplaza de un

objeto hipostasiado, como el valor, a un proceso crítico, de una sustancia de valor a una función, y a una práctica en la que se pone el acento más en el acto de evaluar que realiza el sujeto que en un objeto de valor.

Pero en la actualidad yo afirmaría que entretanto ésta ha resultado ser una actividad crítica marginal, por lo menos en las sociedades llamadas "posmodernas". El lugar de esta crítica puede ser definido, pero su importancia es modificada por los cambios del modo de reproducción cultural de las sociedades contemporáneas que hacen que la práctica tradicional de la evaluación literaria —suponiendo que ésta trate verdaderamente de ser crítica— sea ineficaz con respecto a sus propios fines. A partir de ahora, comentaré la obsolescencia de esta noción de evaluación, que se puede hacer remontar al proyecto de la modernidad, tal como fue formulado por Kant. Lo mismo que los de la interpretación, los problemas de la evaluación son al mismo tiempo cuestiones relacionadas con la posibilidad de una autoconstitución de la subjetividad. En el análisis que hace del movimiento de la juventud alemana —de los años 1900—, caracterizado por un intento de liberarse de las normas y de los valores de la sociedad pequeñoburguesa, Erik Erikson expuso que esta revuelta, en definitiva, estaba condenada al fracaso porque sólo le preocupaba el *contenido normativo* y había dejado de lado poner en tela de juicio el consentimiento, inconsciente, subyacente, a identificarse y a someterse a un Otro autoritario: de este modo permitió que las relaciones fijas y estáticas de dominación del objeto sobre el sujeto y del sujeto sobre el objeto permanecieran intactas. La argumentación de Erikson es significativa para una teoría y una práctica de la evaluación literaria porque implica un defecto de la práctica de la evaluación literaria tradicional y de la evaluación crítica basada en la ideología, tal como se ha desarrollado durante los años sesenta y tal como fue practicada generalmente durante los años setenta, siguiendo la estela de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Sobre la base de su superioridad moral tal como ésta se comprende, esta praxis confronta en lo esencial una posición a otra —como lo hacía el movimiento juvenil que Erikson analizó—, sin poner en tela de juicio el presupuesto de un sujeto teleológico y dominador, subyacente a su teoría de la manipulación. En otras palabras, los fantasmas de omnipotencia y las autosatisfacciones narcisistas de una subjetividad teleológica, tal como las encarnan los relatos a través de protagonistas hollywoodenses —se espera que nosotros descubriremos los vínculos con estos protagonistas y que es nuestro deber utilizarlos como criterio del juicio de todo acto—, en el plano estructural y psicológico están en correlación con la creencia idealista en la superioridad moral de nuestros propios ideales. La crítica que se basa en la ideología es con demasiada frecuencia insuficiente porque "trata únicamente de deshacerse de los *contenidos conscientes* del pensamiento burgués, y no obstante sigue

identificándose con las *estructuras de identidad inconscientes* de la conciencia burguesa" (H. Kilian, 60).

Además, la evaluación y la interpretación, tal como han sido practicadas desde mediados del siglo XVIII hasta un pasado reciente, no daban cuenta de la diferencia entre las estructuras de significación conscientes e inconscientes impresas en los seres humanos por la interacción social. El modo de lectura, que estaba en la base de esta práctica, presuponía la existencia de sujetos capaces de dominar la significación que ellos comunicaban, aun cuando esta significación fuera "inagotable". Esta suposición sólo toma parcialmente en consideración lo que significa que la formación del sujeto advenga "como una invitación a identificarse por medio de símbolos y de figuras simbólicas, padres y otros", y que las estructuras de los objetos se reproduzcan "por series de aplicaciones" (Hans Kilian). La formación de los sujetos sólo se consideraba en relación con un intercambio consciente de significación que, a pesar de todas sus complejidades intrínsecas, seguía estando sometido a fin de cuentas a una lógica de la identidad. Si está comprobado que estas series de aplicaciones se producen asimismo en los niveles de comunicación que no son los conscientes, surge entonces una nueva labor para la crítica cultural (así como para la propia literatura), labor que sería inadecuado llamar de evaluación. La práctica establecida de la evaluación planteaba como hipótesis de base, como hemos visto, que las configuraciones semánticas interiorizadas, expresadas en literatura, no pueden ser sustituidas o desplazadas más que por configuraciones míticas o narrativas *nuevas*. La evaluación era la actividad crítica vinculada a estas sustituciones narrativas. Mientras la evaluación siga siendo una actividad crítica guiada por las premisas de la lógica de la identidad y una *Bewusstseinsphilosophie* idealista, será totalmente imposible instaurar un proceso crítico que eluda las trampas de la lógica de la identidad, es decir, un proceso que cambie la naturaleza de nuestra percepción del mundo y de nuestras estructuras inconscientes. El problema de una práctica crítica está ligado inexorablemente a la posibilidad de estos cambios de naturaleza. Tradicionalmente, la evaluación se ha practicado con una dependencia feudal de la Ilustración y siempre ha borrado la necesidad de trabajar sobre un texto inconsciente.

IV

Como hemos visto, la institucionalización específica del arte en la modernidad ha producido un efecto fundamental sobre el modo de recepción del mismo. La

institucionalización tiende a aislar la recepción estética de los demás campos de la práctica humana y destroza así todo efecto que el arte, como sector de la economía política de la significación, pudiera tener sobre otros sectores de esta economía. El contenido del arte está sometido a un proceso de abstracción cuyo origen se sitúa en la diferenciación funcional de la sociedad. El discurso establecido que trata de la evaluación participa de este desarrollo y lo estabiliza, favoreciendo una forma de reflexión estética que consiste en meditaciones autónomas sobre obras singulares. Una práctica crítica, que no siempre se haya sometido previamente a los principios de la estructuración funcional de las sociedades modernas, tendría que reflejar la posibilidad de desmantelar las barreras institucionales que separan al arte de la vida, y hacer salir así al arte del gueto de la funcionalización abstracta. Hasta donde yo puedo ver, esto sólo se puede realizar siguiendo un camino que aproveche ante todo la naturaleza retórica de la literatura y después la necesidad que tienen los seres humanos de utilizar las figuras de la retórica que han permanecido puras para realizar sus experiencias materiales. La economía política de la significación artística y la experiencia material inscrita en nuestros cuerpos y nuestros espíritus han de ser sometidas a un cortocircuito si queremos que el arte salga alguna vez del gueto de la funcionalización abstracta en el que se encuentra.

Por esta razón, desearía en este preciso momento hacer un recorrido histórico para aclarar el problema en juego. ¿A qué cambios históricos se puede hacer remontar la idea, tan ampliamente aceptada en nuestros días, de un sujeto que es producto de estructuras programadas, grabadas en él a lo largo del proceso de socialización? Me parece que la respuesta más fácil es echar una ojeada rápida al romanticismo alemán en sus inicios, cuando, y no es sólo una coincidencia, situó todo el complejo de la actividad crítica en el centro de su interés teórico. Los primeros románticos se enfrentaron a un proceso social que ellos describieron como un proceso que conducía a un dominio cada vez más universal del valor de cambio. Pero al mismo tiempo, reconocieron que la subjetividad se convertía en un problema a medida que la sociedad iba tomando la forma de una estructura totalizada y totalizante. Dentro de la modernidad, los sujetos de conocimiento ya no se pueden yuxtaponer a una totalidad social, del modo en que, en tanto que lugares de conocimiento, libres y centrales, o al menos calificados de serlo, se yuxtaponen, de acuerdo con el modelo cartesiano, a un objeto sobre el que desean entregarse a una investigación. En consecuencia, el pensamiento romántico enfrentó la pregunta fundamental: ¿puede la subjetividad constituirse libre de toda dominación si el contexto social restringido se ha grabado inevitablemente en el sujeto? Dado que la respuesta de los románticos culminó en una justificación teórica de la crítica literaria, quisiera esbozar brevemente esta respuesta.

El punto de partida del pensamiento romántico fue la *Wissenschaftslehre* de Fichte. En esta obra, Fichte admitía como postulado que el acto de plantear el no-Yo (es decir, de plantear objetos mentales) precede a todo pensamiento personal, proporciona la base de la identidad y es de naturaleza preconsciente. Esto significa concretamente que la disociación de un sujeto que percibe y de su objeto no podía ser eliminada o superada, y que el Yo no existe más que como algo siempre previamente lleno de percepciones. No nos podemos remontar hasta el origen de las percepciones; sólo podemos comparar diferentes percepciones entre ellas y favorecer una a costa de la otra, siguiendo las reglas de la lógica. Para una teoría de la crítica literaria, esto significaría que podemos criticar, preferir o rechazar las normas y los valores descritos en la literatura a lo largo de una discusión de duración ilimitada, pero que nuestras conclusiones, en el mejor de los casos, sólo se pueden justificar por su lógica intrínseca. Éste es precisamente el modelo epistemológico subyacente en la teoría y en la práctica de la evaluación, tal como se desarrolló en los años cincuenta, sesenta y a principios de los años setenta, se trate por lo demás de las teorías de la evaluación idealista-liberal, crítico-ideológica o marxista ortodoxa. En cierta medida, los primeros románticos reconocieron que un acercamiento de este tipo no sólo es incapaz de eliminar las inscripciones de la totalidad social en el Yo, sino que establece que el pensamiento logocéntrico es el único posible. No obstante, éste era precisamente el fin del pensamiento romántico, desalojar "la razón petrificante y petrificada", para recurrir a una expresión de Novalis. Los románticos creyeron que podían lograrlo gracias a una forma de práctica crítica que tomaba la obra individual como el punto de partida de una reflexión infinita. La infinitud de esta reflexión no tenía que ser de naturaleza lineal y avanzar de un elemento de significación singular a otro, sino que tenía que estar basada en la complejidad del contexto histórico y de la Historia en su conjunto. La concepción romántica de la crítica, tal como fue analizada por Walter Benjamin, tenía como meta "elevar al pensamiento por encima de todas las limitaciones sociales hasta un grado tal" que la posibilidad de una autoconstitución de la subjetividad apareciera "como por arte de magia gracias a la percepción perspicaz de la falsedad de las limitaciones" (Benjamin). El arte en su conjunto es el *medio* en el que se sumerge la reflexión mediante la que se puede intentar la autoconstitución de la subjetividad.

Desde un punto de vista actual, es muy fácil volver los supuestos idealistas de un pensamiento de este tipo contra él mismo. Es indudablemente exacto que el punto de partida de los románticos es el supuesto de que no hay nada grabado en el Yo que no se pueda desprender por la fuerza de la reflexión. Asimismo, suponen que la crítica, en tanto que reflejo puramente positivo y afirmativo del arte "de valor", está en condiciones de tener los efectos liberadores

que se han descrito. De ello se desprende que los románticos no consideran que lo que ellos denominan la polémica, es decir, una crítica de los productos de la cultura de masas, sea ni por asomo esencial para una práctica crítica. En otras palabras, los románticos todavía no se habían dado cuenta de que las inscripciones materiales, en los espíritus y en los cuerpos de los individuos, de una totalidad que ya no podía ser comprendida, están objetivadas en la cultura de masas y que el Yo, atrapado en la trampa de estas inscripciones de la totalidad social, sólo puede evadirse de ella trabajando a fondo estas inscripciones, praxis crítica que necesitaría ser organizada en práctica colectiva. No obstante, la concepción romántica de la crítica contiene ideas a las que toda praxis crítica en las sociedades modernas debe adherirse. Novalis, por ejemplo, consideraba que la significación social del arte estaba en el hecho de que es un *medio* para atraer actividades críticas y "nada más" (Novalis, 1960-1975, II, 142). Oponiéndose deliberadamente a Fichte —es significativo que éste sea un punto de referencia capital en la teoría de la comunicación de Habermas que, por su naturaleza, está relacionada de manera parecida con la lógica de la identidad—, Friedrich Schlegel escribió: lo que es importante no es un "no-Yo, sino un contra-Yo, un Tú". Los primeros románticos no se preocupan por descubrir normas y valores fijos en el nivel del *contenido*, sino más bien por institucionalizar una praxis crítica que guíe un principio de diálogo basado en la diferencia cualitativa de la alteridad y en la necesidad de no contentarse con inventar, sino en someterse a los acontecimientos aleatorios del lenguaje. Estos acontecimientos pueden conducir a nuevas formas lingüísticas capaces de abrir nuevos modos de percepción. Novalis dijo: "Yo *soy*, no en la medida en que me enuncio, sino en la medida en que me supero" (Novalis, II, 196) —superación que sólo puede advenir por el lenguaje. Este proceso de superación (*Aufhebung*) tiene necesidad, no obstante, no sólo de un medio lingüístico que pueda provocar la actividad sino también de lo que Novalis llama los contra-Yos, dispuestos a *sostener* la actividad en comunidad. Así es como la literatura puede convertirse, para citar de nuevo a Novalis, en el medio de la "más alta simpatía y coactividad" (Novalis, II, 533).

Esta tradición basada en los primeros románticos —concebir la crítica y la evaluación como un proceso social capaz de desmantelar las inscripciones de la totalidad social en la subjetividad— ha sido llevada más lejos y ha recibido una inflexión materialista en autores como Walter Benjamin, Bertolt Brecht, así como Oskar Negt y Alexander Kluge.

Para citar al poeta y crítico alemán Carl Einstein, quien es probable que sea uno de los primeros posmodernistas radicales *avant la lettre*, y que hasta hace poco parecía sumido en el olvido, el arte tendría que permitir que el individuo "se opusiera a las mortales generalizaciones, al empobrecimiento radical del

mundo, y rompiera las cadenas de la causalidad y la red de significaciones del mundo (*Netze der Versinnung*)" (Penkert, 1970, 91). Einstein define la alucinación, el fantasma o la imaginación como los principios dominantes en el plano estilístico de un arte de esta índole. Él sitúa la aptitud humana para fantasear en el inconsciente. Según él, se trata de "una fuerza creadora en estado de cambio permanente, activa" (Oehm, 1976, 19), que se expresa estilísticamente como la "libre conexión de signos funcionales contradictorios"; esta fuerza va más allá de "la causalidad y de las conexiones lógicas" (Penkert, 28). "En las alucinaciones, el Yo reciente, diferenciado, muere; los niveles de conciencia recientemente adquiridos descienden, y todos los recuerdos, adquiridos o habituales, se pierden. El observador se convierte en no histórico; las variaciones ordenadas, las fachadas secundarias desaparecen; no obstante, el observador adquiere ahora una libertad poco común frente a la tradición y la historia" (Oehm, 60).

En el proyecto de revolución cultural de Einstein, el intelectual del futuro tendría que intentar ayudar a las masas a "formar sus propias convenciones apropiadas a lo real" (C. Einstein, 1973, 315), y resucitar así la función social que el arte tenía en los tiempos premodernos, es decir, organizar en imágenes y en poemas "las impresiones y las experiencias comunes" (C. Einstein, 1973, 81) de un grupo social. Dado que todas "las figuraciones ideales", ya se trate de formas estéticas cerradas o de sistemas conceptuales, "en último término" tienen por objeto "cuestiones de poder" (C. Einstein, 1973, 213 y 218), para Einstein, ni la perspicacia conceptual ni la que corresponde a la estética pueden ser definitivas. "La perspicacia revolucionaria, por ejemplo, no es más que un vínculo útil entre una fase pasada de moda de nuestra comprensión de la realidad y una nueva fase. Un conocimiento así nunca está disociado, artísticamente hablando, de sus precondiciones concretas [...] El pensamiento sólo puede ser productivo en este sentido" (C. Einstein, 1973, 192 *ss.*). Einstein insiste constantemente en la bilateralidad paradójica de todo pensamiento e insiste en que cualquier perspicacia individual significa "una detención de las funciones", un "punto de reposo", una estabilización de los acontecimientos en curso. El arte no puede ser mimético nunca. Cuando logra su fin, nos vuelve conscientes de experiencias históricas, concretas y, simultáneamente, disolviéndose en este efecto práctico, muere.

En esta perspectiva es también en la que hay que ver los intentos tan a menudo incomprendidos de Walter Benjamin por salvar el relato como un hecho social importante para el futuro: él pensaba que sólo el medio que formaba el relato podía permitir que se trabajaran a fondo las experiencias inscritas en nosotros y que adquirieran una transparencia, aunque sólo fuera relativa. También en esta perspectiva hay que ver lo que Brecht denomina la "gran pedago-

gía", que no es únicamente una teoría del teatro, sino también una teoría de la práctica crítica. En sus aspectos teóricos, si bien no en sus realizaciones prácticas, la concepción de Brecht de esta práctica es con mucho la más avanzada en su forma.

Brecht concibió siempre su teatro épico, que le valió la celebridad, como una forma de práctica teatral de transición, que a pesar de todo aceptaba el hecho de que tenía que ser representada en el marco restringido de la institución del arte burgués. Él denominó a las miras sociales de su teatro épico la "pequeña pedagogía", que él diferenció claramente del teatro del futuro, cuya concepción desarrolló con el nombre de "gran pedagogía": "La 'gran pedagogía' modifica completamente el papel del actor. Elimina el sistema [es decir, la disociación] del actor y del espectador [...]. Sólo sabe de actores que conducen directamente estudios, según el principio de que allí donde 'el interés del individuo coincide con el del estado, la comprensión del «gesto» determina el modo de actividad del individuo'. [Entonces es cuando] la imitación del actor se convierte en la parte principal de la pedagogía. En cambio, la 'pequeña pedagogía' no consigue una democratización del teatro más que en el periodo de transición de la primera revolución. [En el teatro de la Pequeña Pedagogía], la dualidad [de la escena y de la sala] permanece intacta"[5] (R. Steinweg, 1976, 51).

En la base de la intención de borrar la dualidad de la sala y de la escena está la convicción de Brecht en que, en primer lugar, todo proceso de aprendizaje importante y logrado ha de encontrar necesariamente sus cimientos en la experiencia concreta, corporal, de las actitudes o de la acción social, y en que, en segundo lugar, sólo la experiencia continua de actitudes o de acciones desfavorables y mutuamente excluyentes mediante los "juegos de imitación" podrá tener un efecto duradero. Esto quiere decir que él quiere que los actores representen papeles diferentes, incompatibles, durante la misma representación, a fin de que aprendan, es decir, que sufran la experiencia, el efecto corporal de una conducta social específica. En otros términos, los actores, que en lo sucesivo representan para ellos mismos, tendrían que hacer la experiencia, en sus propios cuerpos y cambiando constantemente de papeles, de la diferencia ideológica de la que son portadoras las actitudes binarias.

Debido a la naturaleza problemática de la autorrepresentación, de la naturaleza doble de la representación y del ser, Brecht concibió la "gran pedagogía" como un medio que abre un camino infinito de autorrepresentaciones, en el

[5] En una serie de publicaciones, Steinweg descubrió e interpretó casi solo la *Lehrstücktheorie* y resucitó la práctica de ésta. Cf. asimismo Reiner Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart, 1972), y Bertolt Brecht, *Die Massnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung*, Reiner Steinweg, comp. (Frankfurt, 1972).

que sólo podemos aproximarnos a la comprensión de nuestro ser. Estas representaciones no están concebidas con la finalidad de un conocimiento contemplativo, sino más bien con la de una praxis social.

La técnica de la enajenación o del distanciamiento que se utiliza en las obras de Brecht, que en la actualidad se consideran sus obras clásicas, apunta al espíritu de espectadores aislados. Se considera que estos espectadores confrontan de manera contemplativa la significación de la obra, fundamentalmente de la misma manera que se creía que el lector al que definían las teorías tradicionales de la evaluación encontraba y evaluaba una obra de arte de valor. En el teatro que Brecht vislumbraba para el porvenir, ya no hay espectadores, nada más que actores que representan para ellos mismos. Estos actores, con su propio cuerpo y cambiando constantemente de papeles, tendrían la experiencia de la diferencia ideológica de la que son portadoras las actitudes binarias. Brecht partía del supuesto de que las estructuras que inscriben en nosotros la praxis social, no sólo determinan la forma y el contenido de nuestros pensamientos, sino todo nuestro cuerpo, es decir, los gestos y los modos de comportamiento inscritos en nuestro cuerpo. Para Brecht, nuestra lucha contra la hegemonía —y la práctica crítica no es más que esto— nunca es únicamente una lucha por significaciones específicas.

Debido a las afinidades que he indicado entre el proyecto de Brecht y el inicio del romanticismo, parece significativo que la "gran pedagogía", que por medio de los intercambios de papeles trata de desplazar las identidades fijas y mediatizar diferentes identidades, encuentre un modelo en el tema del intercambio de papeles de la escritura romántica. De manera análoga a la de Brecht, los románticos emplean este método para impedir que el Yo encuentre su propia identidad excluyendo al Otro y, al así hacerlo, excluyéndose él mismo con relación al otro.

V

Mi tesis ha sido que las preocupaciones tradicionales en relación con las cuestiones de valor se basaban y siguen basándose en una noción específica (y en una praxis) de la lectura, del público, de la significación y del sujeto en tanto que agente social. Mi segunda tesis ha sido que el concepto de evaluación, es decir, la discusión y la estimación de las estructuras de significación que ameritan ser examinadas, ha sido erosionado por los cambios históricos y sobre todo por los del modo de reproducción cultural de las sociedades contemporáneas (J. Schulte-Sasse, 1988). La condición posmoderna parece que vuelve in-

dispensable una práctica crítica diferente que desplazaría el acento de una discusión sobre las estructuras de sentido hacia las prácticas creadoras que desalojan a las estructuras existentes y hacen que se perciban significaciones fuera de las estructuras de identidad establecidas. El sueño kantiano de una "validez subjetiva universal" del arte se basaba en el supuesto de que —como lo dice E.D. Hirsch— la "significación de una obra literaria únicamente se puede conocer si se adopta la configuración mental específica que constituye esta significación" (Hirsch, 327). Dejando de lado la cuestión de saber si esta adopción es posible, yo mantendría que, aun cuando sea posible, no es deseable. A causa de los cambios sociales, perturbar estas adopciones es un fin de la práctica crítica más deseable que el éxito de las mismas.

Una estimación adecuada de las posibilidades de una práctica crítica en el seno de las sociedades contemporáneas presupone, por supuesto, un análisis de las fuerzas que dominan verdaderamente la sociedad occidental de nuestros días. Para citar algunos de los principales elementos pertinentes en este contexto, está ante todo y en primer plano la capacidad del capital en las sociedades contemporáneas para influir en la organización de los deseos humanos —desde el punto de vista del superyó para dispersarlos, y desde el punto de vista del ello para organizarlos de manera diferente— y controlar las imágenes que reflejan estos deseos. Los ideólogos organizan también al superyó. Pero hay cada vez más *sentimentologías*, si se nos permite crear un neologismo, que son organizadoras del ello. El estado tenía interés, y lo sigue teniendo, en la organización ideológica de los superyó, lo cual quiere decir de las identidades ideológicas, a pesar de que el capital se interesa cada vez más por la organización sentimentológica de los yo. Así pues, en un grado límite, el capital está en oposición con los intereses del estado. Para este último, repito, el funcionamiento sin tropiezos de la reproducción *ideológica* de la sociedad, que tiene por centro el superyó, es siempre de suma importancia. El discurso establecido que trata de la evaluación literaria es compatible con este interés del estado.

Se podría decir que el estado es la institución determinante de la modernidad; el equivalente psíquico del modo de organización del estado moderno era un superyó fuerte, a pesar de que su equivalente estético era el texto narrativo bien ordenado —en las constelaciones de personajes de este texto, el superyó, ideológicamente bien ordenado, podía insertarse mediante un acto de identificación. La circulación del capital y de imágenes capitalizadas socava todo el proceso y cambia de manera decisiva el modo de reproducción cultural en las sociedades contemporáneas.

Guy Debord ha mostrado que las imágenes, los fragmentos o los bloques de narración, y hasta incluso las fisonomías, en la fase tardía del capitalismo se convierten en capital y forman una corriente de imágenes que son controlables

a partir de algunas posiciones privilegiadas. La configuración ideológicamente compleja de la narración cerrada ya no es la forma característica en que se presenta la ideología, como era el caso en la época del capitalismo triunfante. Actualmente, nos enfrentamos a la imagen portadora de valor, comercializable, a la situación visual inmediatamente transparente. Poseer estas imágenes es poseer capital, y el capital que ellas representan refleja el capital invertido en ellas.

Hemos de plantear la pregunta de saber si los cambios en el seno de las sociedades de lo que se ha acordado en llamar el mundo occidental industrializado, cambios de los que somos testigos en el momento actual, no exigen una práctica crítica a la que se podría describir como una práctica de la política del lenguaje. A partir de este punto es cuando empiezan a deducirse los contornos de una práctica diferente en el marco de las sociedades contemporáneas. Contrariamente a la práctica tradicional de la evaluación, la praxis crítica se concibe aquí como una organización semántica de la experiencia humana: necesaria y no obstante interminable, no puede ser nunca más que una aproximación y siempre está en cierta medida ya obsoleta. Una organización de este tipo depende de acontecimientos aleatorios dentro del lenguaje mismo.

18

Literatura y representación

JEAN BESSIÈRE

Que se reconozca a la obra literaria, del género que sea, tenga la forma que tenga, una aptitud para la representación identifica a la obra con una *imago mundi* —la imagen es a la vez la de los *realia*, de las acciones, de los símbolos y de las creencias. Ésta es la vulgata de los realismos y de los naturalismos literarios que se constituyeron a partir del siglo XVIII. No obstante, la representación resulta problemática para la teoría literaria contemporánea. En la tabulación de las coordenadas críticas (R. Macksey, 1974), la representación sigue siendo indisociable de la remisión de la obra a un mundo y a una historia, siguiendo las evocaciones usuales de las estéticas de lo verdadero y de lo verosímil y de sus correlatos —coherencia, objetivo universalista o típico—; esta remisión también es inseparable de la asimilación de la representación al proceso mediante el cual la obra establece una correspondencia con los objetos o los individuos del mundo —referencia, referente. La disposición de este referente se puede definir de manera externa, interna o desplazada. La teoría de la representación se ve así conducida a una ambivalencia: está la representación del mundo y la representación de manera interna a la obra o sobre el modo de la ausencia. Mediante esta dualidad, se emparentan la notación de la representación y la de la autonomía de la obra, objeto en sí misma, identificada por los caracteres intrínsecos —diacríticos, genéricos, autotélicos. La autonomía con la autonimia: la obra es afirmación de ella misma y no del mundo. Esta partición y esta implicación de la representación y de la autorrepresentación, porque suponen las modalidades y las convenciones de la elaboración de la obra y del reconocimiento que trae la representación, se articulan en el eje de la creación y de la recepción que, según prevalezca la representación o la autorrepresentación, se analiza siguiendo el juego de la expresión y del pragmatismo, o según el del vacío del sujeto "origen" y de la cancelación de las construcciones y de las expectativas pragmáticas.

Esta situación teórica y crítica de la representación y de la autorrepresentación no se distingue del movimiento contemporáneo de la creación literaria, de los datos epistemológicos dominantes y de la interrogación sobre el poder de lo

literario. La novela, género que es el que ha ilustrado con mayor exactitud la certidumbre de la representación, desde la segunda guerra mundial se ha hecho pasar por objetal, autorrepresentativa —mostración del objeto, mención de la obra por ella misma, negación de cualquier reflexión y de cualquier reflexividad en el retorno a lo arbitrario de la elaboración estética. El primado del concepto *escritura*, que identifica el escrito estético con el escrito intransitivo, libre de la relación de objeto y de la obligación de la comunicación práctica, ha generalizado al conjunto de la creación literaria un rasgo que primero se consideraba característico de la poesía, y ha inscrito en la teoría literaria una proposición central de la lingüística: el escrito literario remite a la *función poética* del lenguaje, definida ésta por hacer hincapié en el mensaje por su propia cuenta (R. Jakobson, 1963), caracterizada de dominante —la función referencial le está subordinada. El debate sobre la representación y la cuestión del referente dejan de tener objeto; si se ha de dejar ver lo real, sólo se puede hacerlo en la perspectiva de la función poética. La partición de la representación y de la auto o antirrepresentación se confunde con la del arte moderno, que consigna el fin de la apariencia, la eliminación de lo sensible, la imposibilidad de unir concepto —forma— e intuición —materiales (Adorno, 1970). La desarticulación de la representación señala a la vez la ausencia de un poder cognitivo vinculado a la obra y el fracaso de la obra en elaborarse a partir de lo real en un rebasamiento de lo real: la obra ya no puede ser visión del mundo. La relación con la Historia se convierte en hipotética. Mientras que el primado de la representación rigió, en especial en la estética marxista, la teoría del reflejo, la deflación de la mímesis impone el examen de la propiedad objetiva e histórica de la autonomía de la obra, autonomía crítica en la medida en que es ella la que deshace las determinaciones y las enajenaciones de la Historia (Escuela de Frankfurt); exacta reificación y enajenación en la medida en que es ella la que hace de la obra una especie de fetiche (Lukács, 1955), autonomía que hasta en el realismo es desrealización y relación equívoca de la obra y del escritor con lo histórico y lo ideológico: la irrealización traduce a la vez el retorno a la ortodoxia de la ideología y una manera de salir de la reificación (Sartre, 1971-1972).

La estética y la teoría literaria contemporáneas proponen un tercer término que recusa el doblete de la representación y de la antirrepresentación. La obra literaria es *signo puro*, fuera del torniquete de la disposición transitiva y de la disposición intransitiva: actualidad continua de un *Yo hablo*, sin que haya en ella exposición de esta enunciación. Caen todo doble, todo simulacro, todo autonomía, toda interioridad de la obra. La obra del *signo puro* parece libre de la mitología que versa sobre la oposición de lo referencial y de lo no referencial, la de una positividad del lenguaje. La obra preserva la transparencia del lenguaje, que es su propio vehículo y en el que va el escritor (Foucault, 1986).

Esta teoría del signo puro que Barthes (1984) retomó mediante la notación de *murmullo de la lengua* —"el murmullo denota un ruido límite, un ruido imposible: el ruido de aquello que, funcionando a la perfección, no hace ruido" (Barthes, p. 94)—, identifica a la lengua con un modo de naturaleza sin más acá ni más allá. Esta teoría excluye cualquier movimiento reflexivo, esté dirigido al exterior o al interior de la obra. Permite decir el *lugar común* de la representación y de la antirrepresentación. Una y otra tienen como condición una interrogación sobre la propiedad de la convención lingüística y de las convenciones de la obra.

La filosofía lingüística distingue signo y referencia; indica que la referencia está determinada por el sentido (G. Frege, K. Donnellan) y que esta determinación implica estereotipos (H. Putnam, 1975). R. Jakobson marcaba desde 1921 (*Del realismo en el arte*) este primado de la convención en la función poética e identificada la función referencial con una convención en la obra —esta función puede estar presente o no. Las consecuencias de estas tesis son claras: el realismo, discurso regulado y convencional, tiene como "efecto disimular cualquier regla y darnos la impresión de que el discurso es en él mismo perfectamente transparente, en otras palabras, inexistente" (Todorov, 1982, p. 8); importa atenerse a una definición restringida de la mímesis: el discurso narrativizado o contado y el discurso trasladado en estilo indirecto (G. Genette, 1972). Decir realismo equivale a señalar los programas y los efectos puestos en acción para garantizar el "pacto referencial"— *efecto de real* (Barthes, 1968); *efecto de autoridad*. La problemática de la focalización y de la enunciación en el relato vuelve a establecer que no hay referencia al discurso ni pacto referencial más que mediatizados por el uso de normas, de códigos, de reglas. En una función mimética considerada fuera del único terreno literario, la estética de la huella (Derrida, 1967 *b*) dispone que el lenguaje no puede copiar sino al lenguaje (las nociones de cita y de copia sustituyen a la de referencia); el psicoanálisis (Lacan) identifica lo real con "la falta constitutiva del fenómeno estructural": el texto se funda en lo no dicho que es lo real. Cualquier designación de lo real remite al lenguaje. Esta duplicación infinita del lenguaje está denunciada por el monismo materialista (H. Meschonnic: la referencia forma parte integrante de la escritura), por la interpretación de la intertextualidad de Bajtin —el intertexto designa en el texto el carácter social del lenguaje (Barthes, 1984), por la teoría de las *mediaciones* que supone cualquier estética representativa. Lo mismo que por la teoría del reflejo y del estructuralismo genético de L. Goldmann (la obra está mediada por la visión del mundo propia de un grupo y ella organiza esta visión con la evocación de una totalidad coherente, 1956). Más notorio aún, esta involución de lo literario se remite a una propiedad representativa. En la autonomía de la escritura y la composición de las escrituras que constituyen los

textos, la obra se define como el conjunto de lo que se ha dicho, contado, trasmitido. Indudablemente el texto es, en su continuidad, una manera de lo inverosímil —contigüidad y similitud de escrituras, de convenciones. La paradoja sigue siendo que un texto así, en la comunidad de textos que traza, se ofrece como una suma de lo relatado, es decir como una representación de lo narrable, lo cual quiere decir todavía de la Historia y de lo verosímil. El texto participa de la simbólica social y de su devenir: por su propia autonomía y el juego sobre sus antecedentes, la escritura entra en la representación. Ésta no se define como el conocimiento de la realidad, sino como la exposición de los *niveles de realidad* (Calvino, 1980): el *yo escribo*, implícito o explícito en todo texto, identifica un primer nivel de realidad que articula a los demás. Toda reanudación del escrito por el escrito compromete estatutos diversos del escrito, de su relación con la convención y con la creencia: hay representación porque hay *refiguración* de la serie escrituraria y de sus propiedades antecedentes.

Reinterpretar la mímesis, definida por la *Poética* de Aristóteles —conocimiento del mundo por intermedio de la puesta en intriga y de la representación de una acción—, desprende, *por una parte*, la inscripción discursiva de la mímesis —imitar equivale en primer lugar a constatar un pre-articulado, lo que ya se ha dicho, representado, y a tomarlo en un movimiento reflexivo; lo representado se convierte en representante, el retorno a lo pre-articulado y el reconocimiento de éste son posibles—, y *por otra parte* (L. Jenny, 1982), la ambivalencia interna de la representación —la similitud en parte vinculada a lo impresentable a lo indescriptible; ésta apela, en el autor o en el espectador, al reconocimiento a través de la imitación de este impresentable que se confunde con la constatación de la alianza de lo *mismo* y de lo *otro*, de las antinomias de la identidad. Paul Ricœur (1983) observa que la mímesis presupone una capacidad de identificar la acción en general y sus mediaciones simbólicas —imitar una acción "es comprender a la vez el lenguaje del hacer y la tradición cultural de la que procede la tipología de las intrigas" (Ricœur, p. 91)—, que imitar es la configuración de una sucesión de acontecimientos y por esto configuración del tiempo. Estas interpretaciones excluyen la identificación de mímesis, representación, con alguna verdad; las interpretaciones no las separan de lo ficticio, que no es tanto lo fingido como este discurso que articula el antes y el después fuera de una validación de su letra y que hace de la autarquía de la obra el medio de designar lo ausente y lo presente, porque siempre están en juego una competencia cultural y una competencia simbólica. Como lo ha indicado Käte Hamburger (1968), lo que no se apoya en el enunciado de la realidad —lo que no expone los indicios lingüísticos de un enunciado así— la ficción, es imitación de la realidad. La autonomía de lo literario no implica la falta de relación de objeto —esta relación es relación *desplazada* y mediada.

La obra no puede ni duplicarse en ella misma ni llegar a lo real. El movimiento reflexivo del que es portadora pone al día las paradojas del realismo como clausura discursiva. El realismo pretende establecer una relación explícita con el objeto y encontrar la *palabra justa*. Ésta será justa a partir de que haga justicia al objeto. Como se hace pasar por la palabra justa, es también la palabra definitiva, la que dice que todo está dicho, que se desea la unidad *a priori* de todo lo que aparece: el extremo de la representación afirma el poder de la palabra, el mundo es a condición de que la palabra llegue. Hay que comprender: el realismo no es la cosa, sino la expectativa del escritor; él hace de toda obra mimética el relato que teje las relaciones entre las palabras justas y que no es el relato de ninguna cosa ni de nadie —impersonalidad de la obra realista. A la inversa, la obra, considerada en su autonomía y en su falta de relación referencial, llega a las inconsecuencias del convencionalismo, aun cuando se entienda que produce sentido y no referencia. Convención lingüística, convención estética, son convenciones comunes. M. Riffaterre (1979) inscribe una ambivalencia esencial en su teoría de la producción del texto —así, en la poesía no hay objetivo referencial, sino ilusión referencial que descansa totalmente en el juego de una gramática de los estereotipos verbales y en el de una agramaticalidad, la referencia externa está excluida; así pues, de una lectura de *Lys dans la vallée* (1983), el texto produce representación en la medida en que se percibe su intertexto, es decir, el conjunto de datos convencionales, lingüísticos, literarios, culturales, que no son todavía sino texto, a los que éste remite y que el lector comparte. Hay convención común que es común lectura y común visión, así como H. Putnam (1981) indica lo inevitable de los estereotipos. En este punto, el debate de la representación y la antirrepresentación es sustituido por el de representación y presentación. Si bien es cierto que, mediante la convención y sus implicaciones culturales, hay juego de reanudación y de referencia, esto no rige necesariamente una estética de la *presencia*. Ésta, tal como está ilustrada en las interpretaciones de Hölderlin que propone Heidegger, llega a indicar que el mundo es el conjunto de las referencias abiertas por la obra, entonces propiamente diseño y visión del mundo como síntesis. La fenomenología hace así de la obra el testimonio del encuentro de una conciencia y del mundo (H.G. Gadamer, 1960) y el análisis de las tipologías espacio-temporales que dibuja esta común presencia del sujeto y del objeto (G. Poulet, 1949-1968). El discurso siempre da derecho a la figura. Sigue siendo notorio que el primado de la escritura condujera últimamente a Roland Barthes a una fenomenología de la fotografía, que remite a una aserción y a una representación de lo real (Barthes, 1980). Más allá de las indicaciones sobre los equívocos de las tesis referenciales y antirreferenciales, la partición de la representación y la antirrepresentación remite por una parte a la relación entre

hipótesis cognitiva y procesos discursivos y formales, y por otra, al vínculo de esta relación con una *mimética* general y con la simbólica social.

LA INTENCIÓN REALISTA

La intención explícitamente realista de la obra —distinta de la imitación de la naturaleza y de la evocación de los universales— supone que el sujeto del conocimiento está constituido de manera independiente y que está identificado como un individuo: lo real es lo que él siente, lo que percibe, en el tiempo, y de lo que puede dar cuenta. No hay representación más que por un lugar y un momento, por un personaje y por una acción que es la relación del personaje con los objetos de este lugar y de este momento (I. Watt, 1957). El relato está completamente regido por la notación de la causalidad y por el aserto reiterado de la aptitud para la referencia de la obra —prevalencia de las descripciones que son tanto indicios de un lenguaje transparente como de exposición de los objetos del saber. No obstante, la ambivalencia del realismo se ve acentuada a partir del siglo XVIII: hay certidumbre de lo real porque hay poder del sujeto del conocimiento. No es todavía explícita o planteada porque el conocimiento sigue siendo conocimiento para *un* individuo. A partir de que esta acción y este saber son de varios individuos, el realismo no se distingue de un problema de objetivación. La objetivación es la misma de lo real en su diversidad. Decible porque suscita acciones y afectos, no es objetivable más que por un sistema de representación que no deja de recomponerse. La seudoautobiografía constituye el sistema primero de la representación: narración, saber, representación pertenecen a un personaje narrador y actor. Las diversas disposiciones que pone en acción la narración, narrador homodiegético, narrador heterodiegético, puntos de vista, focalización, consisten en romper la unicidad primera de perspectiva del realismo, inseparable de la interdependencia del saber y del individuo, para mantener la adecuación del saber y del individuo y para multiplicar los testimonios de saber. En el fondo, el realismo es contrario a las variables de la narración, o no es más que la narración de una acción singular y única. La obra realista supone una *retórica de la representación* (W. Booth, 1961). Además de las implicaciones formales de la prueba, hay que entender aquí que el sistema de las representaciones dibuja las variables de la representación y hace de la obra la exégesis y la prosecución de las mismas. La objetivación vuelve enteramente a lo literario, y la obra emprende un juego de relaciones y de designaciones de las relaciones mediante el artificio de las estrategias narrativas y mediante el sistema de obligaciones semánticas que

definen agentes, acciones y descripciones. La estética novelesca de Henry James, seminal para una teoría contemporánea de la ficción, de lo novelesco y del realismo, observa estos medios y estos callejones sin salida —importancia del punto de vista, la descripción como síntoma del avasallamiento al objeto—, y recuerda la importancia de la relación con la pintura: el realismo no funciona sin una obsesión por lo visual; la pintura es este visual, mediatizado por el arte del pintor, que no obstante se da de inmediato. En esta alianza de lo mediato y de lo inmediato, hay más que la seguridad de lo visible, de lo visual: al mismo tiempo que el espectador ve, se le muestra mediante la pintura de perspectiva la racionalidad de su visión (W.J.T. Mitchell, 1984). Éste es el ideal de la obra realista, cuando se propone deshacerse del límite del realismo, y éste es su tope: la obra realista dice su propio convencionalismo y el poder de representar, de acuerdo con este convencionalismo, del autor de la ficción.

Por lo tanto, el realismo se lee siguiendo cuatro hipótesis. 1] Fuera de la partición del realismo entre una ilusión captadora —la escritura y la lectura son propiamente alucinatorias si la obra se confunde con la imagen de lo real— y una doctrina de la realidad —decir lo real sin residuo de objeto es ejercicio de conocimiento idealista (A. de Lattre, 1979). La ficción incluye la representación sin que la primera desfase la segunda, porque hay tanto lo que se impone como lo que resiste, como lo que es irreductible— lo real. La obra mimética se define aquí como el medio de asimilar simbólicamente este objeto que no muestra hasta tanto como que no inscribe de él más que la referencia desplazada en un sistema narrativo que la vuelve componible con otras referencias. 2] En realidad, el realismo es un discurso del sujeto, de la subjetividad que plantea la equivalencia de la exterioridad y de la subjetividad y que hace de cualquier narración un juego metafórico por el que se construye esta equivalencia. La obra realista se declara hegeliana. El afuera es una función del adentro y la representación no es más que la referencia que llega al poder del sujeto (Sussman, 1982). 3] El realismo siempre es *borderline*: la obra dispone una narración apta para *autosituarse*, para dibujar su propio espacio y para habitar el espacio del otro sin poseerlo (R. Chambers, 1984). 4] La obra realista juega explícitamente sobre el *extrañamiento* de la ficción para suscitar una lectura según su ley —los procedimientos narrativos y discursivos ya no son tanto los de la objetivación como los de un reconocimiento de la ley de la obra y de la ficción: la ficción realista es una ficción sin objeto de referencia.

Este último punto se desdobla: la obra no tiene objeto; para ella son objeto su propia narración y las emociones que provoca. El realismo es aberrante en el doble sentido de que no se lo escribe para decir cualquier cosa que no tenga en sí misma el poder de llegar y de que, por su propósito, la obra realista se da por un "todo está dicho" —no hay real a la zaga— y una unidad *a priori*. Se

formula la contradicción: no hay objeto y hay expectativa de objeto —el origen del *make-believe* del realismo. La objetivación hace de la objetividad la simple conveniencia de puntos de vista entre ellos —la obra realista es el sistema comparativo de sus propias convenciones. Si no hay objeto de referencia de la obra, el dispositivo de objetivación —narración, narrador, punto de vista— y la organización espacio-temporal —el doble locus espacio-temporal no deja de ser reiterado y diversificado— expresan la continuidad de las identidades temporales, de los objetos y de los agentes: el relato es el de la transferencia del agente y del objeto de un lugar a otro, del paso de los límites sin que las identidades varíen. Ya no se alza la figura del individuo que conoce, sino la del psicópata o del neurópata (A. Medina, 1980). La obra realista aparece aquí estructuralmente parecida a la obra antirrealista: da el blanco de la representación como simétrico del blanco del sujeto.

OBRA Y CONSTRUCCIÓN SEMÁNTICA CONVENCIONAL

La notación de esta proximidad de la representación y de la antirrepresentación, del realismo y del antirrealismo, en realidad desplaza la relación de lo cognitivo y de la obra. La obra no puede ser en sí misma medio y exposición cognitivos. Pero llegar así al extremo de las tesis convencionalistas lleva a reformular el problema de la representación. Lo arbitrario del convencionalismo dispone que no hay ninguna relación de la naturaleza, de la realidad, con la verdad de la frase —sólo importa la coherencia de la frase que es respuesta a una frase antecedente. Una historia, esto es lo que nunca remite a un sentido total y que siempre es la mediación de otras frases. De esto no se concluye que haya una libertad incondicional de la obra y que ésta no se pueda definir más que por estas serie de frases. Conviene tratar este artificio del discurso y de la obra como un punto de partida metodológico. Así, por lo arbitrario de la convención y del discurso —siempre se hubiera podido decir otra cosa—, el lenguaje es varios mundos, y la ficción pluralidad de mundos. La obra es construcción semántica de un mundo, que obedece a una regla de sistema y a una regla de incompletud. Ya no hay representaciones, sino presentación. Sistemática del enlace y convención/presentación impone que se sustituya la cuestión de la referencia, del referente, por la de la relación de la obra con sus propios antecedentes y con su exterior —los otros mundos posibles, los lectores (L. Dolezel, 1979). Por la sistemática del enlace, cualquier obra es contextual en sí misma y relativamente al conjunto de las convenciones lingüísticas y culturales. La obra no puede ser tomada por un acto de lenguaje autónomo —ilocutorio— y no puede repre-

sentar un acto de lenguaje de esta índole (S. Petrey, 1984). En lo arbitrario del convencionalismo, la obra dispone así un campo de *referencia interna* que se articula más o menos ampliamente con un campo de *referencia externa* que gobierna la variable de la representación (B. Hrushovski, 1985). Esta variable define la obra como una separación y como un retorno a la vez a los lenguajes y convenciones disponibles. En lo arbitrario del convencionalismo, éste no dice cualquier cosa, sino que permanece tributario de creencias y de opiniones. El efecto de real y el efecto de natural corresponden a este inseparable de la convención y de la creencia (Brinker, 1983).

La tesis de la antirrepresentación, indisociable, en la teoría y la estética literarias, contemporáneas de las nociones de escritura y de texto, vuelven a señalar, contra lo que se deduce del convencionalismo, por un parte, que no hay referencialidad efectiva y pertinente del texto, y a indicar, por otra parte, que la percepción de la significancia literaria, poética, no es sino relativa a otros textos. La obra no es más que la *imago litteraturae* y, por esto, siempre modo de ficción de ficciones. En el campo teórico, la tesis de la antirrepresentación es parte activa en las notaciones sobre la producción del texto —generación, autogeneración (J. Ricardou, 1978)— y en el extremo de las tesis que identifican performativo y poético: la actualidad del texto, que es ilocutoria, siempre es autorreferencial (Derrida, 1972). Cuando identifica en un texto, pero también en pintura y en el cine, tres niveles de sentido —nivel informativo, comunicación; nivel simbólico, significación; nivel de la significación, sentido obtuso, *id est*: sentido "en demasía"— Roland Barthes precisa la paradoja de la antirrepresentación y de la significancia: la significancia no va sin los datos explícitos de lo informativo y de lo simbólico, de lo que pertenece a la convención y a la referencia; la significancia es evidencia que no puede ser captada. Cuando distingue film y fílmico, novela y novelesco, pintura y pictórico —fílmico, novelesco y pictórico pertenecen a lo obtuso—, Roland Barthes no define una antirrepresentación sino una *representación que no puede ser representada*, que escapa al lenguaje y al metalenguaje articulado (1982). La antirrepresentación y la autorrepresentación en la obra —cuyo modelo consumado es el abismamiento— no se confunde con el reverso de la representación únicamente. La ambivalencia de la que son portadoras —la representación que no puede ser representada— hace saber que la significancia siempre se percibe sobre el fondo de estereotipos verbales "que concierne a las cosas", sobre el fondo de la ilusión referencial, y que esta percepción rivaliza con la de la mímesis explícita y la niega para afectar a una evidencia que tiene parte activa en lo visible. Paul Ricœur, en *La métaphore vive*, define esta dualidad como la de una *referencia desdoblada*. En el texto hay una desaparición de la denotación primaria. En este sentido, cualquier descripción sólo vale por sí misma. Es nu-

la en denotación. Y así con toda la obra, aunque sea realista. Pero podemos decir todavía, desde un punto de vista metafórico, que *Don Quijote* describe a muchos de nosotros que se debaten contra los molinos de viento (N. Goodman, 1968). La obra es a propósito de una historia de personas así. La obra no puede dar cuenta de nada, sino que designa como real este tipo de historia que, convencionalmente, puede ser tomada por real. La denotación nula no excluye una forma de referencia, de la misma manera que la representación que no puede ser representada es no obstante representación. Esta referencia segunda remite al trabajo de redescripción de la obra: redescribir —toda descripción redescribe— opera nuevas conexiones, forma nuevos predicados, sin que esta operación pueda ser reducida al campo de la operación denotativa y aun cuando lo que se utiliza son los signos de la denotación. La antirrepresentación y la autorrepresentación corresponden por último a una *metáfora heurística* (Ricœur, 1975): queda excluido el reino de la similitud; está abierto el infinito del lenguaje en lo que éste puede describir sin volver a la obligación referencial ni sólo al artificialismo. Más esencial aún, la obra, en su partición representativa y anti o autorrepresentativa, remite al duplo lenguaje transitivo/lenguaje intransitivo; presencia/ausencia de la relación de objeto; mundo ficticio estipulado/lógicas preexistentes a esta estipulación; inmediación/mediación. La ficción, aunque sea en el realismo, no obedece a la obligación del enunciado de la realidad; convencionalista, la ficción es, en su arbitrario, medio de mediación porque supone convenciones compartidas —el propio lenguaje en primer lugar. Esta serie de duplos define a la vez a la representación y a sus conversos, *antirrepresentación* y *autorrepresentación*, por una separación perceptible entre la obra y su proyecto, separación lo bastante mínima, no obstante, para que la obra extraiga su autoridad, ya sea de la ilusión referencial que pretende procurar, ya sea de las convenciones puestas en acción.

Hay, así, una pertinencia objetiva de la representación y de la antirrepresentación o de la autorrepresentación porque la obra posee propiedades que sus materiales no poseen: el realismo no puede volver a la realidad porque no es la copia de ella; la antirrepresentación no puede ser pura irrealización porque lo arbitrario del discurso vuelve siempre a la función de la convención. En todos los casos, queda abolida la distinción figura/referente (F. Jameson, 1981 *b*). La obra no puede ser reificada ni en su movimiento referencial ni en su movimiento antirreferencial (Lukács, 1958). Esta prueba hace algo más que levantar la aporía de la oposición entre representación y antirrepresentación. Lee la obra como una institución de significaciones, inseparable de la institución social, como la manera en que ésta se simboliza y como la continuidad histórica de la escritura. Las tesis respecto a esto con frecuencia son extremas y contradictorias: relación de la literatura con la historia, definida de manera

teleológica, y, en consecuencia, relación del relato con esta determinación; disolución del concepto de Historia e indeterminación temporal a la que estaría vinculado la desaparición de la representación. El realismo se lee ora como vinculado al *exceso* de racionalidad y, por lo tanto, ejercicio del poder de la razón (Adorno, Horkheimer), ora como la descripción de la microhistoria de aquellos que han desechado la racionalidad, y se han identificado con el repertorio de prácticas desprovistas de *copyright* tecnológico (de Certau, 1980) —denuncia de la racionalidad depredadora. La indistinción de la *figura* y del *referente* redefine doblemente los poderes de representación de la obra y, mediante esta dualidad, conduce a una lectura correlacionada de la representación, de la antirrepresentación en literatura y de la autorrepresentación de la sociedad —simbólica social.

LA NOCIÓN DE SIMULACIÓN

Contra los equívocos de las notaciones de la representación y de la antirrepresentación, la noción de simulación permite señalar un poder de mostración y una autonomía de la *imago* emanada de la simulación (P. Quéau, 1986). Lo decible y lo dicho son siempre indirectos. Lo arbitrario del discurso es el resultado de una computación. La autonomía de la *imago* es paradójica. El sistema autorreferencial no se refiere a sí mismo más que indirectamente, a través de la mediación de una descripción, de una representación de sí mismo. En consecuencia, es opaco y dividido. Esta reforma de la autorrepresentación, de la que se encuentra una ilustración en *La modification* y en *Matière de rêves* de Michel Butor, define la semiosis de acuerdo con juegos de retroacción, de catálisis, de acuerdo con interacciones internas: se produce la diferencia con lo mismo. La obra se confunde con el poder de concentrar y de estructurar los signos y , mediante este movimiento, de producir sentido siempre. La relación que la obra mantiene con su afuera ya no se define en términos de analogía o de recusación de la analogía, sino en términos de real de los reales: la relación se convierte en relación de traducción de los unos al otro (M. Serres, 1968). La obra es un analizador de la tipología de lo real —lugares y flujo. La oposición de la transitividad y de la intransitividad —partición de lo representativo y de lo antirrepresentativo— que corresponde a la de lo instrumental y de lo antiinstrumental, se deshace también en el concepto *textualidad.* La lengua es una prótesis; la del discurso, de la memoria. El escrito es también una prótesis, un instrumento, pero que ya no habla del origen del discurso ni de la memoria; es el texto universal y diverso, cuya regla general no nos está dada y cuya lec-

tura es siempre planteamiento de diferencia: medio de la intertraducibilidad de los signos, recorrido de la memoria, del discurso, sin que el recorrido pueda convertirse en captación en la memoria, en el discurso, en la relación transitiva del signo —relación con el pasado, relación con el saber y con el objeto. La obra es texto, texto en este texto universal y diverso, y por lo tanto colecta de la memoria, y exactamente ideotexto, texto específico en su parentesco con el texto universal. El dialogismo y la intertextualidad de Bajtin, además de los poderes representativos globales que prestan a la escritura —en la alteridad de la escritura está la alteridad de lo que no es la escritura—, colocan la representación en un juego de memoria y de autonomía, por el que la obra es exposición del tiempo y de la Historia fuera de la clausura de la falsificación y de la mediación simbólica social. De la misma manera que la obra-simulación es un real de los reales, la obra-texto es texto universal, diálogo de escrituras en la escritura y de tiempos en el tiempo. Ya no está en duda la relación de la representación con un supuesto objeto de referencia, ni la notación de la Historia de acuerdo con la clausura de la mediación simbólica o con la posible ruptura de ésta. En la tesis de la simulación, así como en la de la textualidad general, la obra sigue siendo sin duda un arbitrario, lo que no dispone de un enunciado de realidad, pero, por este arbitrario, la obra es indisociable de las propiedades de lo escrito.

Lo que está aquí en el fondo es la asociación del poder de representación con un neutro de la obra y con un espacio público específico. La notación de un discurso autorreflexivo, al que corresponden la representación y la antirrepresentación o la autorrepresentación, es paradójica: en lógica, el que habla de algo ha de ser algo diferente a aquello de lo que habla. Y no obstante, como está fuera del enunciado de la realidad, la obra habla de algo y es aquello de lo que habla. La obra es un proceso que se finaliza y se basa solo; tematiza algo diferente al mismo tiempo que a ella misma. Dicho de otra manera, la obra escapa a las reglas que rigen los actos de referenciación y de predicación, las relaciones de observación y de experiencia, las operaciones de objetivación y, mediante su autorreflexividad, la obra da en ella misma las reglas de producción de lo verdadero y de lo verosímil. A este respecto, no hay que distinguir representación y anti o autorrepresentación: la primera define estas reglas en la hipótesis de una mostración del afuera; la segunda en la de una designación de su "interioridad". Esta autorreflexión perfila lo neutro, neutraliza los procedimientos de los enunciados de realidad y las funciones de estos enunciados. La ficción retoma todos los enunciados fuera de su capacidad operativa en una trasgresión de las funciones pragmáticas de la comunicación. Este excedente, con el que habitualmente se identifica a la escritura, este suplemento, al que Derrida vincula la antirrepresentación, se los identifica con un potencial de al-

teridad. La ficción halla su propiedad y apela a la interpretación mediante este excedente (C. Lefort, 1978): ¿a qué corresponde el hecho de que este excedente esté disponible y cuáles son sus finalidades? En el seno del intercambio lingüístico y simbólico, hay un además y hay un posible. La ficción es la representación de este además y de este posible; ella no es irrealización, puro paso al acto de imaginación, sino exposición de los posibles de los que es portador el intercambio lingüístico y simbólico. La oposición y la elección entre representación y antirrepresentación cae, así como la oposición entre un realismo crítico (Lukács, 1958) y una ficción eversiva (Barthes, 1953), puesto que dentro del intercambio lingüístico y de la mediación simbólica social, juega lo neutro de la ficción que tiene una propiedad histórica: lo neutro perfila la alteridad en el tiempo, en tanto que expone las condiciones del intercambio lingüístico y de la mediación simbólica.

LA SIMBOLIZACIÓN SOCIAL

El convencionalismo, con el que se identifican finalmente representación y anti o autorrepresentación, por la propia noción de convención, dispone que hay acuerdo de los sujetos sobre las reglas. El lenguaje no es intersubjetivo por su sola función de información, sino también por sus convenciones. La posibilidad de la traducción da fe, como lo señaló Walter Benjamin (1955), de la posibilidad de la composición de las convenciones y, en consecuencia, el universal de la intersubjetividad. La ficción, en su textualidad y en su neutro a la vez —la textualidad es el contenido y la transferencia de lo escrito en sí mismo; lo neutro remite a lo transhistórico de la ficción—, pertenece a un universal de esta índole. La ficción simboliza un espacio público. De acuerdo con esta perspectiva, la representación se define por una cierta autonomía frente a lo real y por un cierto cierre sobre sí misma, y en relación con la historicidad y con la mediación simbólica social, que retoma respectivamente bajo el aspecto de la universalidad del texto y del espacio que perfila, por la simbolización, la ficción. Aquí no puede tratarse ni de realismo, entendido estrictamente, ni de artificio estricto de la ficción: ésta se comprende como una reanudación y una reforma de la manera en que una sociedad se simboliza a sí misma, simboliza su Historia y sus poderes a través de sus agentes y sus acciones (L. Quéré, 1982). Si la obra deja de ser el espejo crítico de la Historia o aquello que se exime de la coerción ideológica, ha de ser tomada por la objetivación de situaciones de comunicación y de simbolización culturales y por la reanudación de esta objetivación en el juego de lo neutro. La representación es siempre, por una parte,

interpretativa del modo en que una cultura se representa y, por la otra, es siempre una metaforización, por la propiedad de lo escrito, de esta representación. Queda excluida una asignación objetiva o ideológica única. Sistema construido de símbolos, la obra se comprende en el conjunto social y cognitivo de una cultura y de una Historia de la que propone un paradigma de lectura. La actualidad de la obra es un juicio y un analizador de la Historia. Por esto la ficción es siempre mediadora —representación y contrarrepresentación.

La paradoja de la obra, reflejo y espejo de la Historia, se resume en el hecho de que la literatura se toma entonces por lo que representa un estado, un devenir social, al mismo tiempo que trasciende las condiciones de su producción, que es un lugar que habla de él mismo, y por lo tanto es un acceso privilegiado a la Historia. La evolución contemporánea de la teoría del reflejo, que en primer lugar asimila con gran frecuencia el valor cognitivo de la obra al realce de las contradicciones ideológicas de una sociedad, señala esta disolución de una identificación del realismo y de la visión del mundo e indica la importancia de las funciones de comunicación. El distanciamiento brechtiano enseña desde esta perspectiva que no hay representación sin inquietante extrañeza —sin disminución de la función de reflejo. En una hermenéutica narrativa de la Historia, el derrumbe de la notación de la visión del mundo conlleva, por una parte, el relato de la Historia en el régimen de la escritura (M. de Certeau, 1975), y por la otra, reconocer la Historia, no en la serie de los acontecimientos y en un modo de teleología, sino en el conjunto de las prácticas de conocimiento y de narración que *la identifican*. Los relatos literarios son una identificación de esta índole (F. Jameson, 1981 *b*).

La literatura sólo es representación en la medida en que se inscribe en esta simbolización global de una sociedad y en la medida en que la retoma y la modifica. En realidad, esta tesis es una tesis con dos facetas: da cuenta de la historia de la propiedad representativa de lo literario; no separa la evolución de la representación literaria de la de los cambios de la *esfera pública*, que son reforma de la simbolización social y desaparición de las mediaciones de la representación. Habermas ha ilustrado en particular esta tesis (J. Habermas, 1962). El contexto sociocultural es un contexto de comunicación y de simbolización: en términos de simbolización, puede producir el mito o la tragedia. Con el mito, no hay representación propiamente hablando porque esta simbolización no es reflexiva sino práctica —el mito y su discurso son siempre actuales. Con la tragedia, hay representación en la medida en que el espectáculo supone la abolición de la proximidad, de la inmediatez del sentido —este sentido es reflejo. La propiedad y la función representativa de la literatura, particularmente en sus versiones realistas o descriptivas —la descripción es la

confesión de la representación, de la distancia de esta representación de lo real y, en consecuencia, de un artificio y de un dominio de la descripción—, remiten a una sociedad que produce su simbolización, por la que se convierte a sí misma en su propio objeto —se manifiesta en su autonomía, en el dominio de sus orígenes y de sus fines, se define por esta simbolización como pública. La contradicción de lo transitivo y de lo intransitivo se disuelve en este punto: la simbolización social es intransitiva en cuanto que expone la clausura del espacio social abandonado a sus leyes —no hay afuera de este espectáculo—, y conserva una pertinencia objetiva porque es la simbolización de una sociedad. En este sentido, la representación literaria es representación que una sociedad se da a sí misma, e implica el realismo —que es a la vez mostración de lo real y distancia con lo real. Hay homología entre la economía de la representación literaria y la de la representación social. El paso de la representación a la auto o a la antirrepresentación en la literatura se interpreta como una pérdida de referente: la ficción es en sí misma regulación de una producción de signos —sistema de autogeneración de signos del que escritores como Robbe-Grillet han dado ilustración en términos estéticos. La obra no se convierte por lo tanto en un arbitrario completo: sigue siendo todavía una manera de visión del mundo porque la pérdida del referente —la ficción es la exposición de los simulacros y de la apariencia engañosa (Baudrillard, 1972)— remite a la regulación de la simbolización social —el cuerpo social se simboliza produciendo signos, fragmentos de reales, dichos, exposiciones en el discurso de los *media*. La tesis constante, la de Habermas, la de Jauss, la de Baudrillard, es que esta pérdida del referente se confunde con una pérdida de lo cognitivo. La visión es visión vacía del mundo, como la sociedad contemporánea se deja ver mediante construcciones empíricas de lo real. La representación literaria funciona como funciona el espectáculo que da de sí misma la sociedad. Lo intransitivo de la obra es también aquello por lo que ésta tiene una propiedad objetiva.

Lo neutro, la textualidad de la ficción, la visión del mundo, relacionada con la conciencia de clase u homóloga de la simbolización social, precisan la pertinencia de la dualidad de lo transitivo y lo intransitivo y muestran en qué la representación y la antirrepresentación responden a situaciones de comunicación que implican representación y antirrepresentación en la Historia. Pero esto deja intacta la cuestión de la relación de lo neutro y de la textualidad con esta evolución de la simbolización social y del estatuto de la representación literaria. Por lo neutro y la textualidad, la ficción es a la vez autónoma, temporal e histórica: es un modo de relato por sí misma, recolección y anticipación y, en realidad, representación que no corresponde a la variación de la representación tal como ésta se da en la simbolización social. La interpretación de esta representación residual de la ficción es doble. Por una parte, la serie de las

ficciones da fe de que ha habido, de que hay comunidades de comunicación, esta remanencia de la representación de la ficción es la representación constante de una comunidad simbólica. Habría que leer en Walter Benjamin una continuidad y una representación de este tipo en la confesión de la nostalgia, en la expectativa del mesianismo y en la universalidad del escrito traducible (G. Hartman, 1980). Conviene destacar que Occidente, al pensar su historia literaria como continua, al narrativizarla, define *ipso facto* lo literario como una representación así y a esta representación como el lugar de un diálogo. La hermenéutica literaria es muestra de estos supuestos y relaciona con la problemática de la representación la tesis husserliana: el lenguaje constituye el horizonte de los hombres en la historia. La literatura en la Historia y la representación de la que da fe tienen una función de identificación y de transferencia de las identidades, fuera de los límites históricos de las situaciones de comunicación y de simbolización. Por otra parte y a la inversa, a través de la crítica del dialogismo y de la intertextualidad de Bajtin se pueden recusar esta continuidad y esta aptitud de lo literario para la exotopía porque esta aptitud identificaría lo literario con un reflejo generalizado de sí mismo y de los discursos en y por lo literario. Éste es uno de lo correlatos de las tesis de la antimímesis, de la antirrepresentación, el de asimilar toda representación a un poder del representante sobre lo representado y el definir toda escritura y, por consiguiente, toda ficción, como aquello que le falta a este poder y no puede manifestar ninguna clausura ni ninguna fuerza rectora. Por lo tanto, la continuidad de lo literario ya no ha de interpretarse como la continua propiedad de una representación, sino como una cadena de discursos a los que no se puede correlacionar con seguridad y nunca ofrecen en sí mismos legibilidad consumada. Los relatos y sus ficciones pierden toda pertinencia —representativa. Geoffrey H. Hartman (1975) recuerda que la representación en literatura y en arte accede siempre a una presencia no mediada —con carácter religioso— o a una aptitud para la presentación inmediata porque la representación pretende hacer de todo símbolo un signo y porque la representación que escapa a estos dos enfoques de la presencia es la de la muerte que, en la novela policiaca, está relacionada con un campo visual —lo cual quiere decir que la representación no es representación de nada. Las obras literarias no son compatibles entre sí más que por su incompletud.

De esto se concluye que lo literario no perfila una comunidad de comunicación y que el régimen del discurso literario es el de la discrepancia: ya no hay gran relato que haga de la narración y de la representación una comunidad de comunicación. Como lo indica Jean-François Lyotard (1983), lo narrativo se divide entre la tentación de despotismo —todo relato expone su propia autoridad— y la anarquía —el *pueblo de las historietas*: los diversos regímenes de

discursos y relatos no concuerdan. En realidad, se trata de redefinir la dualidad de la representación y de la antirrepresentación. Es conveniente distinguir realidad y referente: no se puede decir nada de la realidad que no la presuponga —para todo discurso hay un universo—, pero esta presuposición y el universo no se identifican con el referente. Toda ficción juega por lo tanto sobre el fondo de lo que le es heterogéneo y la propia ficción es heterogénea a toda otra ficción. La actualidad de la teoría de la representación vuelve a esta constatación de lo heterogéno, entendido en doble sentido, heterogeneidad de los testigos de lo literario entre ellos y heterogeneidad de lo real frente a lo literario. Es decir, que el examen de la representación en literatura equivale a una notación de la deflación de la mímesis y a la interpretación de esta deflación.

Así pues, Northrop Frye, en *The great code*, dispone que la literatura moderna es la de lo demótico —de la muchedumbre— y por lo tanto, de la descripción: esta lectura de lo moderno y de lo contemporáneo es lectura por remisión a la Biblia —lugar de un discurso y de una representación propiamente sincréticos. *Anatomy of criticism* no trata exactamente de la representación, pero propone una historia de las relaciones de lo literario —y de lo figurativo de este literario— con la simbólica del poder. Los diferentes géneros literarios puedan ser clasificados de acuerdo con la capacidad de actuar del protagonista, del personaje: sólo hay personaje principal en la medida en que está dado apreciar su aptitud para realizar aquello que se espera, se exige de él. Este principio normativo rige la caracterización y, en el plano literario —el saber de la mímesis—, traduce las ideas dominantes en una sociedad dada sobre la potencia humana y los límites de su ejercicio. Tipología y sucesión histórica de los géneros señalan un contorno decreciente de esta capacidad de actuar. Surge, así, una disminución de la mímesis —entendida ante todo como la representación enciclopédica de lo real. La reanudación de lo pre-articulado es una degradación de éste. Para Auerbach, la historia de la mímesis se confunde con la historia de una desublimación. Del discurso de los semidioses y de los héroes épicos a la novela contemporánea, de la igualdad de la medida de la que es portadora lo sublime y que asegura la perfección de la mímesis —en la igualdad de los objetos y de los seres de lo alto, de lo sublime, todo ser y todo objeto valen por ellos mismos y toda descripción es este valor (como sucede con el escudo de Aquiles)—, a la igualdad de lo contemporáneo, en la que hay que ver una desmesura, se pierde la mímesis asegurada, aquella que no remite tanto a un sentido como que no haga sentido en sí misma porque es la adecuación al objeto. En cierta manera, la mímesis es saber de esta caída, de la pérdida de la simbolización que la hacía posible. La creación literaria funciona por singularización —inevitablemente crítica. Al mismo tiempo que sigue siendo un *requesit*, la mímesis no deja de deshacerse —una especie de ley de la entro-

pía de lo literario y de la ficción. La historia de la mímesis se acerca al pensamiento de la anti-mímesis. La notación de la mímesis sigue siendo, no obstante, la finalidad de este acercamiento. Se relaciona explícitamente a la mímesis con la falta de poder, con la ausencia de signo anagógico, con la constatación de la igualdad. Mímesis y mediación, en René Girard, indican que la generalidad de la representación resulta de la igualdad de los agentes y que las figuras del desmembramiento dan fe de la ambivalencia de toda representación —parcializar en signos la mediación de la que depende. En *Roman des origines et origine du roman* de Marthe Robert hay que leer otra variante de este juego de la deflación de la mímesis: realismo y antirrealismo o realismo formal están ambos fuera de lo anagógico y ambos son prácticas del saber que tienen como condición la pérdida del origen. Representación, antirrepresentación: salvo si se sale de lo literario, todo se juega en la evaluación de la deflación de la mímesis. Esta deflación, legible en la historia de la mímesis, se destaca por el uso de la teoría lingüística: partición del significante y del significado por la comprobación de un falta de comunidad determinada: el pensamiento de la anti-mímesis rechaza que la comunidad se reconstruya sobre el poder de la representación. Todo lo que se escribe hoy sobre ficción, retórica, lectura y lector, habla, a partir de las tesis usuales de la retórica y de la lingüística, de esta comunidad sin regla de los lectores y del libro. Lo literario no remite a algún saber del mundo: muestra la actualidad y la serie de singularidades y de igualdades. Es el saber de esta actualidad y de esta comunidad —que no es representación de esta comunidad— con la comprobación de la igualdad de los signos, de la igualdad de todos los sujetos y de todos los reales, respuesta a la *discrepancia* de los discursos.

EL ESTATUTO DE LO LITERARIO

Representación, antirrepresentación, autorrepresentación: lo que está aquí en duda es el estatuto y el poder de lo literario. Estos términos siguen siendo imborrables en la actualidad y exactamente recíprocos en que uno —la anti o la autorrepresentación— sugiere que el artificialismo del dicurso recoge el infinito del sentido de lo decible, y el otro —la representación— señala un imperialismo del realismo —la palabra justa y su decir sin residuo. En la relación de lo literario con los otros modos de expresión —la relación de la literatura y de la pintura es paradigmática porque vuelve a interrogar histórica y teóricamente lo que puede simbolizar con el texto—, surge la pregunta esencial que plantean las tesis sobre la representación y la antirrepresentación. ¿En qué son

convertibles los sistemas semióticos de base diferentes (É. Benveniste, 1974)? O también, ¿en qué puede darse la literatura como una realización pansociológica y pansemiótica porque ésta sigue siendo la intención de la representación y de la antirrepresentación? Sería conveniente dejar de avanzar teóricamente siguiendo la especularidad de los duplos. Lo inverso de la representación no es la antirrepresentación, sino lo que a la vez es heterogéneo de la mímesis y de la anti-mímesis: lo impresentable marca la falta radical de relación entre el sujeto y el objeto; el sujeto se define según la exclusión del otro y está obligado por lo tanto a mantener un discurso del horror sobre sí mismo y sobre todo (J. Kristeva, 1981). Ningún discurso de lo real es definible y todo acercamiento a lo real está dado como un peligro. Llegados a este punto, todo relato y la noción misma de ficción se vuelven caducos porque ya no hay lugar para jugar de manera reglamentada la frontera de la interioridad y de la exterioridad. Decir representación y antirrepresentación, decir aptitud referencial y autonomía de la obra de acuerdo con un juego estricto de oposiciones equivale a sostener lo real y la materia lingüística como consumados porque éstos serían entonces el lugar de que esta autonimia a veces, y otras, de esta aptitud referencial. Salvo que se dé por mítica o propiamente simbólica, la representación nunca está consumada. Provisional, puesto que no es más que lo que funciona puntualmente de acuerdo con la autoridad del lenguaje y la autoridad de las cosas, la representación es simultáneamente repetición y diversidad. La representación indica que subsiste un insolvente del lenguaje y de las cosas. Salvo si se hace pasar por la síntesis del lenguaje, la antirrepresentación es dueña parcial y finita —es precisamente secundaria en relación con el lenguaje. Este insolvente, el objeto de la ficción, hace de éste una inclinación frente al lenguaje y a lo real; es el indicio de la incompletud de la ley del lenguaje y de la ley de lo real. Hay un arbitrario de la obra y, en consecuencia, de la mímesis; hay una emancipación de la representación de toda razón reflexiva —la que inscribiría explícitamente a la representación en el sistema de las mediaciones. Lejos de leer en ello la oposición habitual entre representación y antirrepresentación, es conveniente señalar que la obra atrae al lenguaje en sí misma y que esta abundancia de lenguaje produce precisamente representación. La obra es mimética en la medida exacta en que retoma del lenguaje su principio de síntesis y en que hace de su existencia la certidumbre de una comunicación: la comunicación está planteada en el seno de lo que se comunica, la obra. No se puede hablar ni de un identidad en sí misma, ni de un remito de la obra sobre el lenguaje o sobre su afuera. No se puede concluir que la obra, construcción que rechaza los esquemas constrictivos, carezca de semejanza. Suponerla así equivaldría a definirla como propiamente ideal y a interpretar el momento de la creación según una paradoja, el que se remite al lenguaje puede sobrepasar este lenguaje en un

discurso que sería apto para hablar por sí mismo. Que la obra sea a la vez autónoma y representativa, objeto mediato y objeto inmediato, muestra que la obra alcanza una objetividad, la que debería extraer del lenguaje, y que no puede dar esta objetividad más que mediante el juego de su propia autonomía (T.W. Adorno, 1974). Esta ambivalencia extrae su significación de la situación de la obra: en un mundo en el que la mediación es universal, queda excluido que la obra logre fingir la inmediatez, pero está garantizado que puede rechazar las identidades que proponen estas mediaciones. La partición entre mímesis y anti-mímesis corresponde, no tanto a la de las dos lógicas de creación y de definición de las obras, como a la notación de la paradoja de la obra. La síntesis que constituye la obra se realiza contra la dominación del logos y de la mediación; esta síntesis no instaura ni su propio logos, ni su propio mito; se da como unidad provisional dentro de estas mediaciones y de este logos y, por esto, como apta para manifestar un modo de objetividad.